Le Processus

Du virtuel au matériel, révéler le réel

Iris Aleluia
Mémoire de recherche 2014 - 2015
École Nationale Supérieure de la Photographie d'Arles

La notion de processus désigne une suite ordonnée d'opérations et d'actions dont l'enchaînement constitue un modèle, une manière de faire. Il s'agit donc d'une succession qui s'opère, s'écoule sur une certaine épaisseur temporelle. L'exploitation du système et son application se sont développées comme partie intégrante de démarches d'artistes qui partagent dès lors une conception nouvelle de l'art au tournant des années 60. Le processus apparaît dans le monde de l'art, en l'occurrence aux Etats-Unis avec l'art minimal, conceptuel, processuel ou encore dans son extension avec le Land Art, les frontières entre ces mouvances qui coexistent n'étant pas strictement délimitées. Cette forme d'art émergente affirme alors la prépondérance de la réalité physique de l'objet dépourvu de toute forme de symbolisme, s'opposant ainsi à la vision de l'expressionnisme abstrait qui entendait définir l'objet comme le support d'une tension dramatique, émotionnelle et introspective. Les objets d'art existent dans le temps et l'espace en produisant du temps, ils engendrent contrairement à tous les objets et entités, leur durée propre. Le temps du processus est bien celui de la durée, avec son pouvoir de transformation et d'effacement. Se pose alors la question de savoir comment les artistes se sont emparés de cette notion de processus afin de révéler dans une temporalité donnée, une matière déterminée ou informelle.

Le processus dans son application produit ou agit sur du matériel, que ce soit sous forme de traces d'acte performatif, d'installation, de sculpture ou de peinture. Il relève d'un état transitoire, d'une progression qui tend vers la transformation depuis l'intention, jusqu'à la réalisation du concept avec pour conséquence des modulations de la matière. Il est emprunté au latin *processus* qui signifie aller vers l'avant, avancer[1] . Comme il a été évoqué plus haut, la question de la temporalité lui est indissociable puisqu'il y a un mouvement qui s'opère dans la succession des phénomènes entre un début et une fin. Ce mouvement d'agir, ce passage d'un état à un autre peut être soit entropique, lié au désordre du milieu, ou anthropologique, de part l'action humaine.

La matière quant à elle, se caractérise par le fait d'être connaissable par les sens qu'elle soit formelle ou informelle, déterminée par des contours ou délimitée par un espace. Possédant une masse, elle est ce qui constitue tout corps ayant une réalité tangible. Elle se caractérise par une certaine épaisseur, une substance, et une texture et opère comme obstacle, surface ou objet plein qui résiste au regard. Jusqu'au tournant de l'art moderne, la matière a traditionnellement pour rôle d'être assujettie à la forme, la perspective ayant joué à cet égard un rôle prépondérant. Aux prises avec une conception fantasmagorique des quatre éléments, elle n'existe que par report des formes et des contours des objets, longtemps appelé « rendu des objets »[2]. Le revirement du début du XXème siècle a transformé cette matière substantielle en flux énergétique. L'approche des matériaux ne dépend alors plus d'une phénoménologie des apparences qui révèle différentes qualités de pesanteur et de texture, de transparence ou d'opacité. Elle n'est plus dépendante du système de perception dont elle relève.

Marcel Duchamp envisageait déjà la matière comme un support conceptuel en exploitant la zone d'invisibilité de l'œuvre, en prenant en compte l'aspect programmatique, l'intention du projet artistique en précisant que « tout tableau doit exister avant qu'il soit sur toile […] il perd toujours quelque chose quand il est transformé en peinture »[3]. Alors que dans l'histoire

1 *Pro* (au sens de « vers l'avant ») et *cessus, cedere* (« aller, marcher »). Le terme est dérivé de *procedere* qui sous-entend le progrès, l'action de s'avancer qui est également lié au « procès ».
2 Voir à ce sujet l'introduction de l'ouvrage de DE MEREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, éditions Larousse, Paris, 2008. Avec l'impressionnisme, la touche est considérée pour elle-même et par la suite avec le cubisme, la toile et le papier deviennent des matériaux à part entière et non plus de simples supports, réceptacles d'illusions.
3 CLAIR, Jean, *Marcel Duchamp ou le Grand Fictif*, Editions Galilée, 1975, p.67.

de l'art qui le précédait, le temps restait simulé dans une représentation illusoire figée, il vient y introduire une forme d'épaisseur temporelle directement inscrite dans l'œuvre. Le temps devient un facteur lié au *ready-made*[1] dont témoigne le *Ready-made, peigne en acier, 17 février 1916, 11h* : l'importance du titre à la fois contenu et contenant de l'œuvre annonce les développements futurs autour de la notion d'énoncé des artistes conceptuels. L'inscription de la date et de l'heure à laquelle il a choisi de faire ce ready-made n'est pas sans rappeler le *Card File*[2] de Robert Morris dont l'élaboration de l'idée s'est manifesté d'après l'artiste le 11 juillet 1962 à 15h15. En posant des interrogations critiques et subversives sur les conditions de l'art et ses codifications, les objets duchampiens proposent une forme d'interdisciplinarité, transgressent et décloisonnent les limites entre objet et l'espace de sa mise en forme. En affirmant que « c'est le regardeur qui fait le tableau » il bouscule déjà la légitimité du contexte de réception de l'œuvre. De toute évidence, Duchamp se pose incontestablement comme un précurseur notamment des formes d'arts ralliées à la mouvance conceptuelle qui constitue l'étude de cette recherche en regard du processus.

Quelles en sont donc les origines et les formes de déploiements? Ce terme, largement employé dans différents domaines s'immisce en effet de manière certaine dans l'art à partir des années 60. J'ai ici choisi de m'appuyer sur le peintre américain Frank Stella comme point de départ de cette notion de processus. Frank Stella annonce que l'œuvre d'art semble se réduire à un énoncé simple : « what you see is what you see », expression formulée devant son *Shaped-Canvas*[3] , traduit littéralement par « tableau mis en forme ». Le tableau et sa surface sont alors privilégiés comme sujet de la peinture, évinçant définitivement le geste lyrique du peintre. Le tableau ne représente plus une réalité qui lui soit extérieure, comme un paysage ou une nature morte, il renonce à toute forme de référence sémantique. Il donne donc à son *Shaped-Canvas* la qualité d'objet, il se révèle dans son unité comme propre sujet pictural. C'est, selon les termes de Ghislain Mollet-Viéville, « un tableau qui ne propose que ce qu'il est : une toile plane sur laquelle, en toute logique, la peinture qui la recouvre est également plane afin d'éliminer tout effet illusionniste et artificiel de profondeur ou de relief. La facture est parfaitement « mécaniste » sans aucune implication émotionnelle de la part de l'artiste […]. Les bandes de couleurs correspondant exactement à la largeur de son pinceau, parcourent la toile et nous entraînent dans des cheminements qui ne doivent mener qu'à la peinture elle-même et à son processus d'application »[4].

Les recherches de Frank Stella vont donc lancer le Minimalisme, plus précisément défini par la suite par des artistes tels Donald Judd, Carl Andre, Tony Smith et Dan Flavin, dirigé vers le champ de l'art dit processuel avec Robert Morris et enfin vers celui de l'art conceptuel avec Sol Lewitt qui sera le premier à employer de manière systématique le terme « conceptuel » pour parler de cette forme d'art spécifique. Il englobe alors rapidement un ensemble d'œuvres en gestation dans le monde de l'art américain.

1 Marcel Duchamp (1887-1968) ouvre la voie des démarches avant-gardistes avec l'invention, du *ready-made*, pièce que l'artiste trouve « already-made ». À l'initiative du renouvellement des matériaux utilisés dans l'art, son œuvre bouleverse radicalement l'art du XX^{ème} siècle.

2 Nous reviendrons plus tard sur cette pièce emblématique de l'artiste américain Robert Morris, né en 1931 aux États-Unis, composée d'un tiroir à fichiers métallique monté sur planche de bois fixée au mur et contenant 48 fiches cartonnées et indexées, de 68,5 x 27 x 4 cm.

3 Artiste américain né en 1936 aux États-Unis, qui réalise à partir des années 60 une série intitulée *Shaped-Canvas* affirmant la réalité matérielle du tableau.

4 MOLLET-VIEVILLE, Ghislain, « Le jeu de la tautologie dans l'art des années soixante et soixante-dix : Frank Stella, Robert Morris et Claude Rutaut », *« Ce que vous voyez est ce que vous voyez », Tautologie et littéralité dans l'art contemporain*, sous la direction de Leszek Brogowski et Pierre-Henry Frangne, Presses universitaires de Rennes, 2009, p.113.

L'art conceptuel est avant tout un art du questionnement, questionnement autour de ce qu'est l'art lui-même. Il est centré sur la « dématérialisation »[1] pour reprendre les termes de Lucy Lippard de l'objet artistique entendu comme produit unique et révélateur du talent de son créateur. L'art conceptuel admet une certaine diversité « d'attitudes »[2] quant à l'objet artistique, il est le lieu de rencontres de différentes individualités qui coexistent et posent la question du rôle de l'art à un moment donné de son histoire. Cette forme d'art se déploie par l'instruction dont le résultat, une photographie s'il s'agit d'une performance, une toile, une sculpture, une installation, constituent les traces matérielles du processus de fabrication de l'œuvre. Parmi les aspects communs aux préoccupations de ces artistes se trouve la définition linguistique du contenu dans le titre de la pièce qui devient partie intégrante de l'œuvre, l'infinité des réalisations possibles d'où découle la délégation, et enfin la nécessaire interaction avec le public qui fait exister l'œuvre[3].

Dans ce contexte, il s'agira donc de définir le champ d'application du processus avec les recherches établies par Mel Bochner et Sol Lewitt autour de l'exploration systématique et sérielle de rapports logiques et mathématiques. Ces pratiques me mèneront à la question du contexte de réceptivité de l'œuvre et de la mise en crise de l'espace de la galerie et du musée comme lieu de monstration légitime avec une série d'expositions marquantes à New-York telles que *Anti-illusion : Procedures/Materials* au Whitney Museum en 1969[4], en prenant en compte les propositions de Seth Siegelaub et l'événement de Berne en 1969, *Quand les attitudes deviennent formes*. Les frontières sont alors fluctuantes entre atelier et lieu d'exposition, l'atelier se transformant en espace de création et d'exposition. Cette question du contexte est notamment amenée par Robert Morris et son travail d'investigation du processus qui contribue à générer de nouveaux rapports spatio-temporels. Ceux-ci conduisent les artistes dit earthworkers à s'engager dans un rapport direct avec la nature et le matériau inépuisable qu'offre la terre. En englobant la dimension du temps et en proposant des œuvres en « situation », les travaux du Land Art interviennent dans les processus même de la nature pour la laisser ensuite modifier voire effacer cette action humaine. Ils prennent en compte à la fois les changements incessants et la permanence du mouvement ou du cycle naturel dans lequel l'homme participe à titre de microcosme. La terre est donc à la fois socle de l'œuvre, le support et le matériau. Cette forme d'unité rappelle la structure autoréflexive que propose Stella, rapprochant ainsi ces artistes de l'horizon conceptuel.

Ces œuvres prennent en compte à la fois le processus et la durée en « éprouvant » le temps. Peut-on alors envisager la possibilité de temporalités multiples ou bien différées? Dan Graham présente dans ses installations un temps performatif et informatif: le temps de l'expérimentation de l'œuvre fournit au spectateur une réflexion sur la temporalité et sur sa propre existence comme partie infinitésimale, point compris dans un tout englobant[5].

1 Le terme se réfère ici à l'ouvrage *Six Years : The dematerialization of the art object from 1966 to 1972* écrit par Lucy Lippard, née en 1937, critique d'art et commissaire d'exposition américaine, qui défend l'art conceptuel.

2 Le mot attitude se réfère ici à l'exposition *When attitudes become forms* de la Kunsthalle de Berne en 1969 commissionnée par Harald Szeemann sur laquelle nous reviendrons plus tard.

3 Bien qu'évoquant des démarches conceptuelles, l'aspect relatif au langage n'entrera cependant pas dans le champ de mes recherches qui s'appliquent ici aux modes de développement du processus et à ses transformations menées sur la matière.

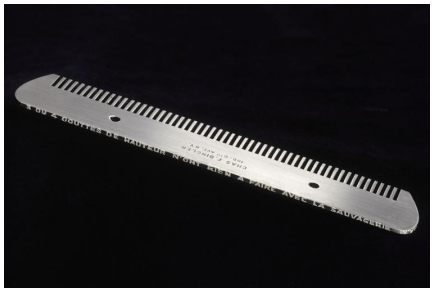
4 Commissionnée par Marcia Tucker (1940-2006), historienne de l'art, critique et commissaire d'exposition américaine.

5 Artiste et théoricien américain, né en 1942 sur lequel nous reviendrons par rapport à la question de l'expérience de la durée, notamment avec la pièce *Performer/Audience Sequence* de 1974.

Il fait au même titre que le performeur, partie intégrante de l'œuvre à l'instant précis où il l'appréhende dans un nouveau rapport perceptif en étant tout à la fois créateur et spectateur. Cette durée, Alfred North Whitehead la considère comme immédiate à la conscience sensible. Les variations temporelles de ces durées immédiates sont indéterminées car dépendantes du sujet perceptif[1]. L'intérêt de l'artiste Hans Haacke pour les lois physiques et leurs perceptions l'amène à construire des « cubes de condensation » en 1963 qui redonnent en « temps réel » le déroulement des phénomènes physiques, climatologiques et biologiques. L'état de la matière, le mouvement de ce système devient le principe créateur qui relie l'art à la vie et aux phénomènes naturels. Le temps est exploité comme un médium invisible qui produit un mouvement, un procès. Chez Roman Opalka et On Kawara, l'exploration de leur propre temporalité se révèle sous forme de séries infinies où la journée est un élément de mesure type, qui ne s'achèvent qu'à la mort de leur auteur et proposent une méditation sur le temps, la répétition, l'individualité et la mort inéluctable. Enfin le temps peut être inclus dans des traces comme les multiples témoins d'une continuelle instabilité. Le travail de l'artiste britannique Tacita Dean propose une observation *a posteriori* de ce qui a été, ou l'enregistrement d'une fin, d'une forme d'obsolescence programmée.

L'interrogation sur la matérialité du monde se révèle donc au travers d'une investigation processuelle qui mène les artistes sur des voies diverses, que le processus soit intégré à l'œuvre ou que celle-ci soit le résultat d'une durée, le constat d'un mouvement révolu ou en lente gestation. Comment ce passage transitoire duratif devient-il révélateur de matière et sous quelle forme? L'étude du champ d'application du processus et son déploiement depuis ses origines conduit à mettre en évidence dans un développement second l'exploitation d'une épaisseur temporelle aux divers indices de mesures.

1 WHITEHEAD, Alfred N., « Le concept de temps », trad. J. Douchement, *Le concept de Nature*, Vrin, 2006.



DUCHAMP, Marcel, *Peigne*, 1916, peigne en acier, 3,2 x 16,5 cm, collection Louise et Walter Arensberg, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art. © Marcel Duchamp, Courtesy de l'artiste.

STELLA, Frank, *Mas o Menos*, 1964, poudre métallique dans émulsion acrylique sur toile, 300 x 418 cm, collection du Centre Pompidou, © Adagp, Paris, courtesy de l'artiste.

I. Les prémices et le champ d'application du processus

1. L'exploration du système

Au début des années 60, à l'heure où l'art de l'objet connaît son apogée entre le Pop Art aux États-Unis et le Nouveau Réalisme en Europe, il se trouve alors revendiqué au nom d'un nouvel intérêt commun pour la géométrie élémentaire, la sérialité, la progression. Au sein du Minimalisme émergent, chaque artiste va cependant suivre sa propre problématique. La perception doit être épurée de tout artifice : la représentation et la chose représentée fusionnent[1] . Une forme de resserrement de l'œuvre autour de son propre énoncé se trouve combiné à l'exploitation systématique du potentiel des structures autoréflexives. Le noyau de ce groupe est formé par Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre, Dan Flavin et Sol Lewitt. Les artistes de l'époque ont fondé et défini leur position dans des textes qui permettent de saisir les œuvres dans leur contexte d'apparition et contribuent à en saisir le sens dans un temps différé. Ainsi l'artiste, Mel Bochner publie-t-il dans la revue *ArtMagazine*, son premier texte critique en 1966 à l'occasion de l'exposition *Primary Structures*[2] tenue au Jewish Museum à New York. Les œuvres de Dan Flavin, Carl Andre, Sol Lewitt, Donald Judd, Robert Morris ou Robert Smithson y sont évoquées. Ils produisent ce que Bochner qualifie de « Nouvel Art »[3], ils n'envisagent pas de possible dichotomie entre l'art et la science et s'intéressent à la standardisation. Leur œuvre s'oppose au confort d'expérience esthétique, les éléments d'une pièce sont généralement tous les mêmes, c'est selon Bochner, « un art d'unités ». Bochner ajoute : «l'art ancien tentait de rendre le non-visible (l'énergie, les sentiments) visuel (par des traces). Le Nouvel Art tente de rendre le non-visuel (les mathématiques) visible (concret) »[4]. De son côté Sol Lewitt développe dans ses écrits une activité théorique avec notamment « Paragraphs on Conceptual Art » parue dans la revue *Artforum* en 1967. À partir des années 60, son travail se concentre essentiellement autour de la sculpture et du dessin. Il se rapproche de l'art minimal car il partage un goût pour les formes simples et géométriques, l'utilisation de la modulation et de la répétition combinée à l'exploitation de l'*in situ* mais il s'en détachera rapidement pour favoriser une approche conceptuelle. Il met en place une forme d'épuisement des combinaisons qu'il expérimente : des formes géométriques, souvent cubiques, sont agencées en série dont les modules sont ouverts ou fermés. Dans *Variation of incomplete open cubes*[5], Lewitt présente une liste des combinaisons formelles d'arêtes d'un cube. Cet énoncé sera ensuite appliqué et déployé dans l'espace sous forme de modules. Les *Wall Drawings* déterminent ainsi les concepts d'une exécution qui pourra être déléguée, selon les indications de l'artiste. Ils traduisent des processus mentaux, exécutés directement aux murs, à l'échelle du lieu d'accueil et n'existent que pour le temps de l'exposition. Sol Lewitt donne à son langage graphique un aspect programmatique en évitant toute interprétation subjective, le principe de collaboration se situant au cœur de sa pratique. Selon Lewitt, « il y a plusieurs façons de construire une œuvre d'art. L'une consiste à prendre des décisions

1 Dans les « Paragraphs on Conceptual Art », publié en 1967 dans la revue *Artforum*, Sol Lewitt affirme que « le concept d'une œuvre d'art peut impliquer la matière de la pièce ou le processus qui la constitue ».

2 Commissionnée par le conservateur du musée, Kynaston Mc Shine.

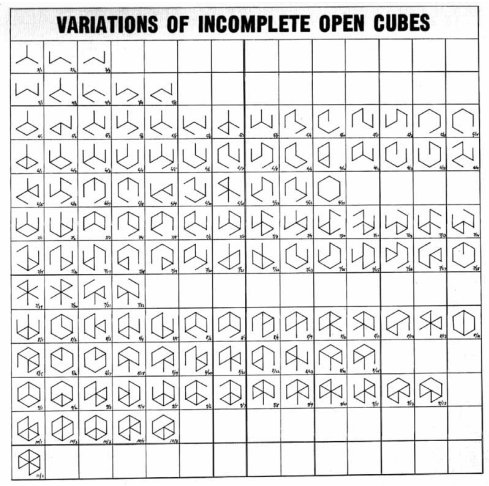
3 BOCHNER, Mel, *Spéculations - Ecrits 1965-1973*, trad. Thierry Dubois, Musée d'art moderne et contemporain, 2003, Genève, p. 35.

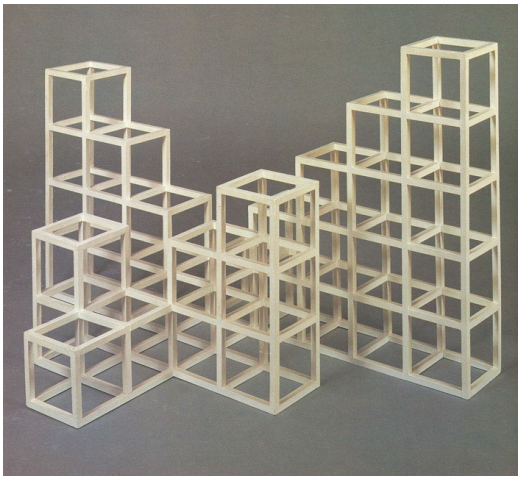
4 *Ibidem*, p. 36.

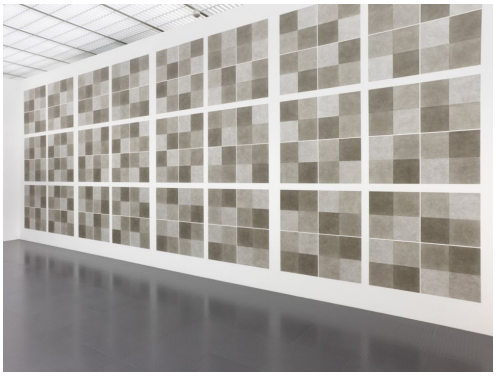
5 Dessin réalisé en 1974, sous forme d'énoncé à l'origine des *Incomplete Open Cubes*, sculptures présentant un déploiement de structures sur la base de carrés de 20,3 cm de côté en bois peint en blanc.

à chaque étape, l'autre à inventer un système pour prendre des décisions. Celui-ci peut être structuré de manière aussi bien logique qu'illogique »[1]. Cet esprit du système est marqué par l'héritage du Bauhaus et par son passage comme dessinateur chez l'architecte Ieoh Ming Pei. Il y renforce son rapport à l'espace et à la fabrication de l'œuvre, tout en se libérant de l'exclusivité de la facture. Il interroge le statut du dessin et le geste sort de l'espace de la feuille pour se déployer directement sur celui du mur, formant des balisages de surfaces par la hachure ou la trame, un ensemble de configurations de lignes horizontales, verticales, diagonales tracées à la mine de plomb. Dans le cours des années 80, la surface colorée viendra relayer la ligne pour construire des formes géométriques et rythmiques. Mel Bochner analyse ses structures comme le résultat d'un système logique rigoureux qui a pour but de resserrer l'œuvre dans les limites d'une « chose qui existe »[2], distincte à la fois de son créateur et du spectateur. En évoquant les dessins muraux de Sol Lewitt, il précise : « Sol a eu une idée et il se trouve que c'est beau. Mais le fait que ce le soit est, je le maintiens, d'un intérêt secondaire. C'est comme un phénomène naturel. C'est comme l'herbe là-bas. Elle n'avait pas cherché, elle n'avait pas l'intention, d'être verte parce que le vert est une belle couleur »[3]. Tout ce qui était conventionnellement nécessaire pour qu'une œuvre soit considérée comme telle, le choc émotionnel, la subjectivité, l'originalité sont mis de côté.

1 LEWITT, Sol, « Paragraphs on Conceptual Art », *Artforum*, 1967.
2 BOCHNER, Mel, *Spéculations - Ecrits 1965-1973, op. cit.* , p. 119.
3 VANEL, Hervé, *et alii*, « Pratique : Mel Bochner », *PRATIQUES, Réflexions sur l'art*, 9, 2000, p. 20.







Les œuvres sont de Sol Lewitt. Ci-dessus, de gauche à droite:

Variations of incomplete open cubes, 1974, dessin sur papier, Lewitt collection, © et courtesy de Sofia Lewitt.

Modular Structure, 1972, bois peint blanc, 61 x 61 x 97.8 cm 24 ,© Saatchi Gallery, courtesy de l'artiste.

Wall Drawing #414, série de dessins IV au lavis d'encre de Chine (24 dessins), lavis d'encre de Chine, LeWitt Collection, Chester, Connecticut, © Centre Pompidou-Metz, courtesy de l'artiste.

Dans sa propre pratique, Bochner, exploite la série dont il définit l'usage comme une méthode dont un ordre d'un genre particulier s'impose. En considérant qu'au processus prévaut un système, il accorde une importance à la réduction de la fracture entre l'intention de l'artiste et la réalisation finale. L'exposition *Working drawings and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as art* qu'il organise à la New York School of Visual Arts en 1966 est considérée comme une des premières propositions d'expositions d'art conceptuel. Le dessin va devenir le véhicule essentiel de ses recherches. Il a simplement photocopié à l'aide d'une Xerox de l'époque, les dessins préparatoires et les notes de travail d'artistes dont il appréciait la démarche en les regroupant et les classant dans quatre classeurs. Il y ajoute des notes préparatoires d'autres « travailleurs intellectuels » (architecte, biologiste, mathématicien, ingénieur) puis quelques diagrammes issus de magasines scientifiques et les plans de la galerie de la School of Visual Arts pour inscrire l'espace d'exposition. Comme acte final d'auto-référencement, il y ajoute le diagramme d'installation du manuel de la photocopieuse Xerox datant de 1966. Chaque classeur est reproduit à l'identique quatre fois sur quatre socles. Le titre de l'exposition admet l'ambiguïté du statut du dessin de travail dont la forme est remise en question. C'est le processus de création de l'œuvre qui est questionné ici, il s'agit de révéler son fondement[1]. En utilisant le dessin de travail comme des reproductions, il trouble toute dissociation entre l'original et la copie, par le truchement de la forme de reproduction la plus simple, la photocopie. Le processus de réduction à de l'information a transformé ce travail en livre. L'objet final présenté est à la fois une exposition collective et une œuvre personnelle par la réunion de plusieurs individualités selon une logique personnelle. Il s'agit d'une suite de décisions dans le déroulement du processus de travail. Le statut de l'auteur est fondamentalement remis en question par un travail de curateur, un dispositif choisi pour délibérément déserter les murs de la galerie et se présenter sous forme d'objets qui témoignent de l'effervescence d'un esprit au travail, et des possibles cheminements empruntés par la pensée. Il enlève au dessin tous les caractères qui d'ordinaire le sacralisent. La photocopie déplace le caractère authentique de l'œuvre, le fétichisme de son support vers le contenu et finalement la primauté du concept. Les qualités spécifiques de son matériau d'origine ainsi que la matière du tracé, sa couleur sont égalisés sur un unique support de format standard. Cette exposition fait l'objet d'une forme de transition dans la pratique de Bochner : la sérialité n'est plus exploitée en tant que méthode de construction d'un objet mais comme un principe de visualisation d'un concept. L'importance est aussi accordée à l'effet de la distanciation et à la dimension d'archivage, les photocopies avaient pour sujet soit des dessins préparatoires soit des notes, des diagrammes destinées aux exécutants matériels de l'œuvre en décrivant précisément l'idée dans le langage graphique de la profession de l'artisan. Cette pièce est située historiquement entre l'art conceptuel et l'art processuel. Le but étant de déplacer l'expérience du spectateur du regard à la lecture. La multiplication pose la question de la sérialité avec l'art minimal là où diagrammes et répertoires se rapprochent de l'art conceptuel, qui font appel au *File Card* de Robert Morris et aux œuvres en classeurs d'On Kawara.

Il va à partir de 1960 se livrer à l'exploitation de la mesure qui lui serait apparue par hasard : « la première pièce de mesure, je l'ai faite parce que j'étais incapable de mettre quoique ce soit sur le papier. Rien ne me semblait alors avoir assez de sens pour être noté. J'avais deux feuilles de papier au mur que je regardais. D'un seul coup, j'ai vu l'espace entre elles. J'ai vu que c'était autant le sujet que le papier. J'ai mesuré cette distance et je l'ai dessinée sur le mur. {…} Quand

1 VANEL, Hervé, *et alii*, « Pratique : Mel Bochner », *op. cit.* , p. 22 : « A la différence d'une esquisse, avec ses références projectives à une forme visuelle finale, une note de travail {working drawing} est le lieu de spéculations privées, un instantané de l'esprit en marche {the mind at work} ».

j'ai ôté les feuilles de papier il me restait seulement la mesure »[1]. Avec les *Measurements*[2], le mur définit l'espace et l'objet de la mesure. La rigueur et l'immuabilité de cette mesure au mur de la galerie, renvoient le spectateur à sa condition de point fluctuant au sein de cet espace et de son unité. Une mesure qui rend le spectateur conscient de lui-même dans cet espace, notion que l'on retrouvera plus tard dans les performances de Dan Graham. Dans *Mesure : Coupe longitudinale au niveau des yeux*[3], une ligne noire horizontale tracée au mur à hauteur des yeux de l'artiste et matérialisant deux dimensions, longueur et largeur de la pièce invite le spectateur à se comparer à cet élément de mesure. Dans un entretien accordé à Elayne Varian, il explique à propos des *Measurements* : « il me semble que notre perception des choses est déterminée par les idées que nous nous en faisons. Nous disposons d'un certain espace mental à la fois pour voir et pour penser. Nous considérons volontiers ces activités comme distinctes, mais ce n'est pas le cas – elles se recoupent. Elles se recoupent dans notre conception des choses et, par conséquent, dans l'expérience que nous en avons ». L'emplacement physique n'a qu'une valeur de variable. Une pièce peut se trouver au même moment dans son atelier, dans un musée ou encore dans une collection particulière. Pour l'artiste, « ce n'est pas un objet portatif mais une idée portative »[4]. Ce qui se confirme avec *Eye level crossection of room*, la ligne à hauteur des yeux qui parcourt de manière uniforme les murs de l'espace rend compte d'une réalité factuelle, en nous guidant dans la mise en perspective de la réalité spatiale telle qu'elle sert à articuler notre pensée vis-à-vis de la peinture. La présence virtuelle, potentielle de l'œuvre se manifeste par des traces, des signes, des indices : celui d'une hauteur de regard, celui d'une appréciation de l'espace, d'un marquage qui vient renouer avec la question fondamentalement picturale de l'horizon.

Au cours des années 70, Mel Bochner va explorer les ressources spatiales du lieu, alors même que se pose la question du site avec Smithson, de manière constante. Dès 1965, à la suite d'un article de Richard Wollheim[5] , une classification sépare l'art minimal d'un côté (avec des artistes comme Judd, Flavin, Andre, et Lewitt) et de l'autre une forme de radicalisation de cette tendance avec le Land Art et l'art conceptuel (avec des figures comme Mel Bochner, Dan Graham, Robert Smithson).

1 *Ibid.* , p. 40.

2 Mel Bochner commence en 1967 la série des *Measurements*, dans laquelle il prélève les mesures d'un espace réel pour les appliquer ensuite systématiquement sous forme de marquage, sur ce même lieu.

3 Datant de 1969, l'installation dont il est ici question est présentée au Frac Bourgogne à Dijon en 2000.

4 VANEL, Hervé, *et alii*, « Pratique : Mel Bochner », *op. cit.* , p. 24.

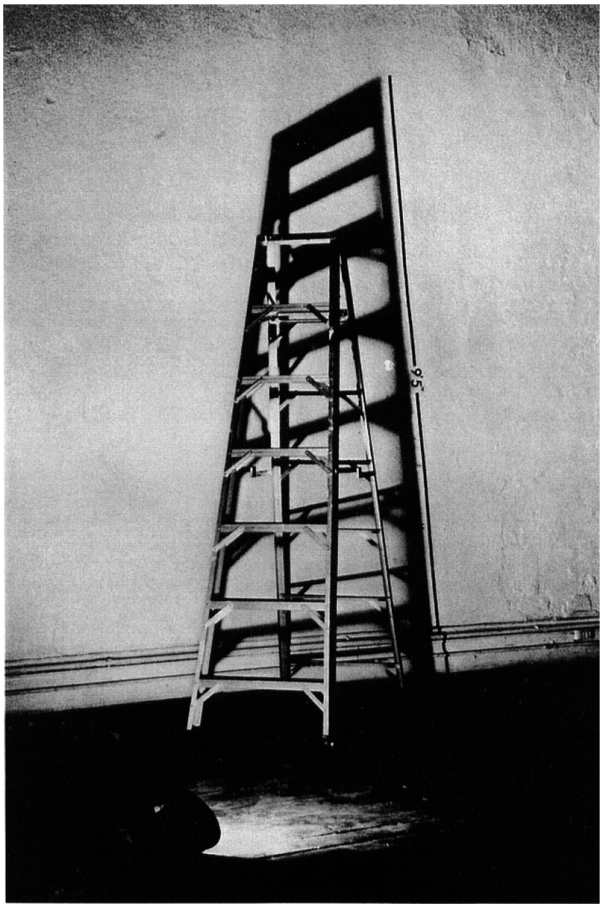
5 Philosophe britannique, théoricien de l'art, qui introduit le terme de minimalisme dans le domaine de la critique artistique.

L'artiste devant l'installation des *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art* à la Visual Arts Gallery en 1966.

Exemples divers de *Measurements* de Mel Bochner:

Measurement: Room, 1969, ruban adhésif sur mur, les dimensions varient en fonction de l'installation, © Mel Bochner, courtesy de l'artiste.

Actual Size (*Hand and Face*), 1968, photographies, tirages argentiques, 55×35 cm chacun, © Mel Bochner, courtesy de l'artiste.



Measurement: *Shadow* 1969, échelle en aluminium, ruban adhésif sur mur, installation dans le studio de l'artiste, © Mel Bochner, courtesy de l'artiste.

2. L'investigation du processus et la question du contexte

Robert Morris va quant à lui développer la question du « Process » en l'appliquant au volume. L'existence d'une sculpture, pour Morris, repose sur trois critères fondamentaux : c'est à la fois un objet fabriqué, donné à voir dans un espace, pendant une durée déterminée. Sa *Column*[1], de 1961, ne suscite aucune interprétation qui ferait appel au fictionnel, elle ne représente rien d'autre qu'elle-même. « L'effort de conception et de fabrication de l'artiste est complètement résorbé au point de laisser penser que nous avons devant nous un objet anonyme ou quasiment sans auteur»[2]. Cette colonne ne représente rien d'autre qu'une présence physique et matérielle appréhendée dans un environnement spatial et temporel. Cet aspect réceptif est essentiel puisque l'œuvre avait été présentée au Living Theater de New York en 1961[3]. Elle était montrée successivement verticalement puis horizontalement dans des laps de temps précis de 3 minutes et demi. Présentée devant un auditoire, le statut de l'œuvre passait de l'objet pur à l'événement. Les acteurs faisaient l'expérience de l'interaction avec les sculptures dans un rapport performatif à l'objet et aux dimensions spatio-temporelles de cette rencontre. Là encore, il ne s'agit pas d'exprimer les émotions ressenties par les acteurs mais bien plutôt de rendre compte par leurs gestes et déplacements, de leur appropriation de la scène et de son environnement.

La même année Morris réalise *Box with the Sound of its Own Making*[4], petit cube en bois qui contient l'enregistrement du bruit de sa propre fabrication, mettant ainsi l'accent sur le faire, partie du « process » sur laquelle Morris insiste dans son texte « Some Notes on the Phenomenology of Making : the Search for the Motivated » : « Quoi que l'art puisse être d'autre, au niveau le plus élémentaire, c'est toujours une manière de faire »[5].

La composante temporelle de la pièce et son inscription dans le temps se poursuit avec *Card File*[6], réalisée en 1962, qui amplifie cette question de la contextualisation en introduisant le langage comme moyen de saisir et de rendre compte de l'action et du faire. L'œuvre contient en effet des fiches sur lesquelles sont inscrites des notes qui décrivent l'œuvre elle-même tout en incluant ses étapes de conception et de fabrication. L'idée de Morris était en effet de rapporter tous les évènements, à partir du moment où il avait décidé de faire la pièce, tous les choix possibles, toutes les interférences entre ces données dans le but de saisir une totalité. Il peut par exemple décrire les accidents de parcours durant ses courses, ses éventuels retards, pertes de fiches, ou encore décrire les différents prix tout comme ses hésitations ou ses doutes. Il donne également le mode d'emploi de ces fiches qui se renvoient les unes aux autres. Ce classeur joue comme une mémoire de la durée des actions effectuées par l'artiste. Il est alors imparti au spectateur de regarder et lire ces fiches, de ressentir cette durée en allant d'un terme à un autre par les systèmes de renvois élaborés par l'artiste. La fiche « Conception »

1 Structure à la forme parallélépipédique, grise de 244 × 61 × 61 cm.

2 MOLLET-VIEVILLE, Ghislain, « Le jeu de la tautologie dans l'art des années soixante et soixante-dix : Frank Stella, Robert Morris et Claude Rutaut », *« Ce que vous voyez est ce que vous voyez », Tautologie et littéralité dans l'art contemporain*, sous la direction de Leszek Brogowski et Pierre-Henry Frangne, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 114.

3 Notons ici l'importance pour Morris de la mise en scène et de la théâtralité de l'objet, toujours rapporté à la mesure humaine. Il rencontre John Cage en 1960, qui le présente à la troupe de La Monte Young. Il participe ainsi à des concerts et performances. Cette influence se pressent nettement dans sa conception de la sculpture à appréhender comme présence matérielle dans un environnement spatial et temporel.

4 Sculpture réalisée en 1961, composée d'un cube en noyer de 24,8 cm présenté sur socle, et d'une bande magnétique et de hauts parleurs.

5 MORRIS, Robert, « Some Notes on the Phenomenology of Making », *Artforum*, avril 1970.

6 Composée d'un tiroir à fichiers métallique monté sur planche de bois fixée au mur et contenant 48 fiches cartonnées et indexées, de 68,5 x 27 x 4 cm.

rapporte précisément la date et l'heure de l'élaboration de son idée : 11 juillet 1962 à 15h15 et la fiche « Delete Entries » énonce qu'après une durée totale de 6h et 26 minutes, il a pris la décision d'arrêter le développement de son œuvre qui pourrait être infinie le 31 décembre 1962 à 18h. Une fiche « Future » est également insérée pour l'inscription des évènements à venir liés à son existence en devenir. Par cette possible délégation, Morris propose une forme d'art en évolution opposé à la conception du produit finalisé et marqué du sceau de l'artiste.

Card File, 1962, tiroir de fichier métallique, monté sur planche de bois, fiches cartonnées, 68,5 x 27 x 4 cm, © Adagp, Paris, courtesy de l'artiste.

Box with the Sound of its Own Making, 1961, bois, bande magnétique, haut-parleurs, 24,8 x 24,8 x 24,8 cm, © Seattle Art Museum, courtesy de l'artiste.

En 1965, Morris installa à la Green Gallery[1] quatre cubes d'environ 1 mètre de côté à même le sol et dont toutes les faces se composaient de miroirs, les *Mirrored Cubes*. Ceux-ci réfléchissaient le sol de la galerie, se prolongeant ainsi au travers des miroirs tandis que les limites des cubes semblaient se fondre dans leur environnement. Ainsi pour Morris, le rapport physique de la sculpture à son espace suppose qu'elle soit directement posée au sol. La couleur en est bannie puisqu'elle est essentiellement optique et immatérielle et que l'importance est donnée uniquement aux qualités physiques comme l'échelle, la proportion, la forme. Pour lui il est également essentiel de saisir le volume dans son unicité et donc pour ce faire de créer des volumes élémentaires. C'est la simplicité du volume qui compte, le fait qu'il soit appréhendable d'un boc, placé directement au sol sans support ni socle. Comme l'observe Ghislain Mollet-Viéville, face à la neutralité de ces formes, le seul choix visuel qui s'impose au spectateur est celui d'un va-et-vient permanent entre l'objet et son environnement et inversement : « par ce jeu, ce n'est pas tant l'œuvre qu'il voit ou qu'il expérimente, mais le monde alentour où il se déplace et qui contient une multiplicité infinie de choses, d'êtres et d'évènements »[2]. L'installation appelle le spectateur à se positionner activement face à l'œuvre afin d'en percevoir les données formelles et contextuelles. Pour Robert Morris donc, le temps qui s'écoule et l'espace qui l'entoure sont des composantes de l'œuvre au même titre que les opérations qui la constituent.

1 Fondée par le galeriste Richard Bellamy, active entre 1960 et 1965, haut-lieu de l'art et du circuit avant-gardiste de l'époque avec la collectionneuse Virginia Dawn qui s'intéresse vivement à l'Earthwork et aux travaux de Robert Smithson.

2 MOLLET-VIEVILLE, Ghislain, « Le jeu de la tautologie dans l'art des années soixante et soixante-dix : Frank Stella, Robert Morris et Claude Rutaut », *op. cit.* , p. 117.

Lors de l'exposition *Primary Structures*, commentée à l'époque par Mel Bochner, Morris présenta en 1966 ses 3 *L-Beams* : trois sculptures en acier inoxydable dont les dimensions, couleurs et matières étaient identiques mais perçues toutefois différemment selon leur disposition respective dans l'espace d'exposition. « La première paraissait lourde comme si elle avait fait naufrage sur le sol ; elle était au maximum d'adhérence avec ce dernier. La seconde déployait au contraire une impression de légèreté car elle ne reposait que sur ses arêtes. Quant à la troisième, elle se conformait à l'espace environnant dans un juste équilibre avec une barre verticale et une autre horizontale»[1]. Les pièces existent uniquement pendant le temps de leur exposition et donc de leur réception et expérimentation par le spectateur. Sans la présence de ce dernier et leur agencement dans l'espace par rapport au sol et aux murs de l'exposition, elles perdent tout statut d'œuvre d'art. Là encore, l'œuvre doit être dépouillée de toute sensualité de la part de l'artiste qui pourrait provoquer l'imaginaire du spectateur et l'attirer dans les méandres d'une réflexion intérieure contemplative. La sculpture est bien au contraire dépendante de relations extérieures : celle entretenue avec l'espace, la lumière qui le baigne et qu'elle reçoit et le champ visuel du regardeur. On en revient à la phrase de Duchamp : « c'est le regardeur qui fait le tableau », la sculpture est conçue dans la perspective d'une relation à l'espace et au temps que le spectateur expérimente. Il existe dans le même contexte de l'œuvre.

La question du processus se retrouve là encore dans une œuvre ultérieure : *Aluminium, Asphalt, Clay, Copper, Felt, Glass, Lead, Nickel, Rubber, Stainless, Thread, Zinc* présentée à la galerie Léo Castelli[2] en 1969 au 103 West 108th Street. Les matériaux énoncés dans le titre constituaient l'œuvre et étaient changés tous les matins durant la durée de l'exposition, le statut de monstration de la galerie se substituait à celui de l'atelier et de l'expérimentation. Chaque jour une photographie enregistrait le stade d'évolution de la pièce pour être exposée quelques jours après et faire partie intégrante de l'installation et des changements que subissaient les matériaux. L'essentiel pour Morris résidait dans son engagement même à changer ces matériaux durant les trois semaines de l'événement. A la fin de l'exposition, tous les matériaux furent évacués et l'action enregistrée. Le dernier jour, seuls subsistaient les photographies et le son de la destruction ultime de la pièce, renversant ainsi le processus de *Box with the Sound of its Own Making*.

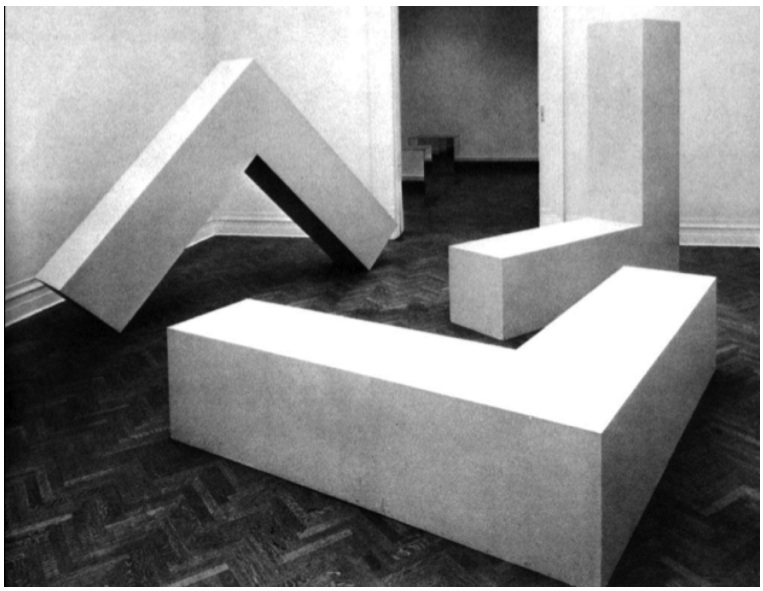
En 1968, Morris produit un essai intitulé « Anti Form »[3] qui affirme l'art processuel, il y revalorise le rôle de la matière dans la sculpture, en tant qu'entité autonome et non moulée ou modelée, soumise à une force extérieure. Il se penche sur la question de l'entropie, étudiée par son contemporain Robert Smithson, aux formes de dégradations, et d'autodestructions de la matière. Cet attachement à la chute se matérialise par la création de sculptures molles parmi lesquelles figure *Wall Hanging*[4]. Composée de plaques de feutre industriel lacérées suspendues au mur, la structure prend forme par la gravité du poids de la matière. C'est donc celle-ci qui détermine la forme, en prenant en compte la dimension aléatoire de ce dispositif. Ce renouveau dans la démarche de l'artiste influence d'autres artistes tels Eva Hesse, Bruce Nauman ou Richard Serra qui se rattachent ainsi à cette mouvance processuelle. Ces artistes « post-modernistes » se démarquent des valeurs du minimalisme. Il ne s'agit pas pour eux de rejeter totalement toutes les idées du minimalisme mais de combattre la rigidité à

1 *Ibid*, , p. 116.
2 Figure également majeure chez les collectionneurs de l'époque, qui a d'abord accueilli dans sa galerie des artistes expressionnistes tels Willem de Kooning et Jackson Pollock mais aussi des artistes minimalistes et conceptuels avec notamment Frank Stella et Donald Judd.
3 MORRIS, Robert, « Anti Form », *Artforum*, avril 1968.
4 Réalisée entre 1969 et 1970, 250 x 372 x 30 cm, elle fait partie de la série des *Felt Pieces* (pièces en feutre) que l'artiste développe à cette période.

laquelle ils sont arrivés dans une sorte d'adéquation figée intention-réalisation du projet. Sans contester leur goût pour des formes simples, ils rejettent désormais le géométrisme effréné. Sans condamner leurs recours à des matériaux usinés, ils résistent à leur volonté de nettoyer l'œuvre de toute trace d'humanité et donc de toute forme d'anxiété. Ils renouent ainsi avec certains thèmes des expressionnistes abstraits. La mesure humaine est reconsidérée dans ses aspects instables et fragiles[1]. Les artistes sont séduits par l'idée d'œuvres « ouvertes », de formes indéterminées, auxquelles on peut prêter toutes sortes d'interprétations sans qu'aucune ne s'impose de manière définitive.

Cette nouvelle conception de la sculpture impose un irrémédiable renouvellement des configurations de sa mise en vue. Se construisant désormais par rapport à l'espace de sa réception, incluant le processus de sa fabrication, des expositions innovantes vont venir transformer l'espace de monstration de la galerie et du musée.

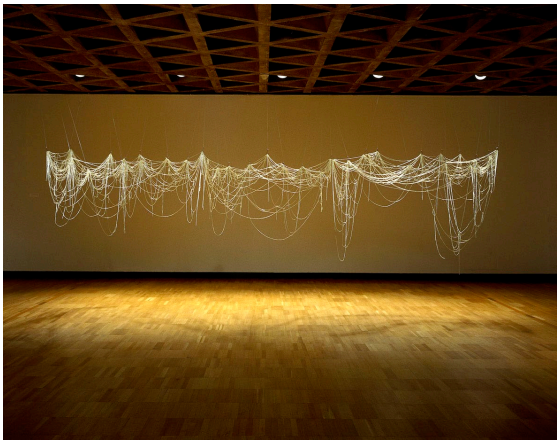
1 L'artiste américaine, Eva Hesse, née à Hambourg de famille juive, immigrée aux États-Unis sous le régime nazi, crée des formes souples et molles en utilisant feutre, caoutchouc, latex, ficelle et corde entre autres. L'ensemble de son œuvre étant fortement inspirée de son histoire familiale, les formes de ses sculptures s'apparentent à des sécrétions organiques, aux résonnances parfois sexuelles. Elle expérimente par la matière, tout comme Morris, la pesanteur, en accordant une grande importance à la fabrication manuelle, inventant sa matière, la travaillant finement pour en révéler les qualités. En témoigne la pièce *Right After* de 1969, composée d'un enchevêtrement de fils de fibres de verre qui se développe dans l'espace et exploite les irrégularités et les aléas formels inhérents à l'installation.



Untitled (L-Beams), 1965, acier inoxydable, 244x244x60 cm, © Robert Morris, courtesy de l'artiste.

Mirrored Cubes, 1965, miroirs sur bois, 53,3 x 53,3 x 53,3 cm, © Sprüth Magers Berlin London, courtesy de l'artiste.

Wall Hanging, 1969-1970, feutre découpé, 250 x 372 x 30 cm, collection de centre Pompidou,© Adagp, Paris, courtesy de l'artiste.



HESSE, Eva, *Right After*, 1969, fils de fibre de verre, approximativement 152 x 548 x 121 cm, Milwaukee Art Museum, Wisconsin, États-Unis, © P. Richard Eells, courtesy Hauser & Wirth.

3. Les renouvellement des formes d'expositions

Avec la *Boîte en valise*[1], 1936-41, qui se présente comme un musée portatif regroupant un ensemble de répliques en miniatures, de photographies et de reproductions d'œuvres, Duchamp introduit dans l'espace de l'art le *ready-made*. La *Boîte en valise* peut s'apparenter à une valise d'échantillons des représentants de commerce, en adoptant la forme de présentation des professionnels de la vente, l'accessibilité devient illimitée. Cette préoccupation se retrouve au cœur de la problématique conceptuelle que ce soit avec l'initiatique proposition des *Working Drawings* de Mel Bochner, suivie de la *Xerox Book*[2] et des évènements du commissaire Seth Siegelaub à New York.

La boîte-en-valise, 1936, boîte en carton recouverte de cuir rouge contenant des répliques miniatures d'œuvres, 69 photos, fac-similés ou reproductions de tableaux, collées sur chemise noire. 40,7 x 38,1 x 10,2 cm, collection Centre Pompidou, © Succession Marcel Duchamp/Adagp, Paris, courtesy du Centre Pompidou.

Ce dernier devient le noyau constitutif autour duquel gravite un groupe d'artistes dont les pratiques se recoupent dans le champ de l'art conceptuel. Les trois expositions qu'il organise en 1969 remettent en cause le statut traditionnel de l'exposition. L'exposition *January 5-31* de 1969 existe dans son catalogue, il fait œuvre, seules quelques pièces sont montrées aux murs ou dans l'espace. Sur le carton d'invitation y figure : 0 OBJECTS/0 PAINTERS/0 SCULPTURES/ 4 ARTISTS/ 1 ROBERT BARRY/ 1 DOUGLAS HUEBLER/ 1 JOSEPH KOSUTH/ 1 LAWRENCE WEINER/ 32 WORKS/ 1 EXHIBITION/ 2000 CATALOGS/ 44è. 52st NEW YORK/ 5-31 JANUARY 1969/(212) 288-5031 SETH SIEGELAUB. Cette exposition qui semblait vide à en juger par le titre, proposait une tout autre approche de monstration. La présence physique devient un supplément au catalogue dans lequel figurent les idées des artistes quant à leur projet. Jean-Marc Poinsot analyse cette proposition comme une forme de « déni » de l'exposition, au sens de sa dénégation et non du renoncement. Celle-ci reste quelque soit la forme avec laquelle elle se déploie, « l'écran sur lequel se projette l'activité sociale de l'artiste »[3]. Les expositions se développent comme évènements, la circulation des œuvres ainsi que leur production se matérialisent dans un flux rapide, ce qui contribue à fonder pour Jean-Marc

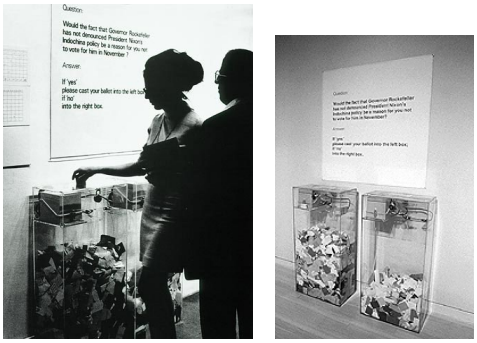
1 Composée de bois, de carton, de papier et de plastique, elle se présente sous la forme d'une boîte dépliante en trois parties en carton recouverte de toile contenant des reproductions miniatures d'œuvres de l'artiste.

2 Cette publication/exposition a été éditée à New York en 1968 par Seth Siegelaub et John Wendler et concrétise de façon spécifique l'art conceptuel. Les artistes, parmi lesquels y figurent Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Robert Morris et Lawrence Weiner disposaient chacun de vingt-cinq pages pour réaliser une pièce impliquant la photocopie Xerox.

3 POINSOT, Jean-Marc, « Déni d'exposition », BOUREL MICHEL et FROMENT Jean-Louis, *Art conceptuel I*, catalogue d'exposition, *Art conceptuel I : On Kawara, Joseph Kosuth, Robert Morris, Lawrence Weiner*, CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux, du 7 octobre au 27 novembre 1988, p.14.

Poinsot une idéologie de l'œuvre comme idée communicable, une information[1]. Les artistes ayant joué de cette pratique de « non-exposition » privilégient à la configuration de l'exposition, entendue traditionnellement comme une présentation d'objets singuliers et précieux, une activité discursive. Siegelaub s'en est largement inspiré dans son activité de galeriste. La formule arithmétique qui présente *January 5-31* démontre bien l'inversion des données, il n'y a plus d'œuvres « matérielles » inscrites dans un espace mais des intentions présentées de manière reproductible dans 2000 catalogues. *March 1969* ou *One month* posait pour principe que chaque artiste devait réaliser sa pièce en un jour fixé à l'avance par une liste. Pour *July, August, September* 1969, les onze artistes participants réalisaient leur œuvre dans des endroits différents du monde. Le catalogue devient alors le seul lieu de rassemblement des œuvres. Ces différentes expositions proposent des processus de monstrations dans un nouveau rapport à l'espace et au contexte. Par le biais du livre, du classeur, ou de la photocopie se déploie une forme nouvelle de communication de l'œuvre spécifique à l'art conceptuel, qui illustre le propos énoncé par Sol Lewitt : « dans l'Art conceptuel, l'idée ou le concept est l'aspect le plus important de l'œuvre. Quand un artiste illustre une forme conceptuelle d'art, cela signifie que tout ce qui concerne la programmation ou les décisions est accompli d'avance et que l'exécution est une affaire sans importance »[2].

La scène new-yorkaise de la fin des années 60 témoigne donc d'une effervescence de recherches pour explorer des espaces interstitiels contournant la légitimité établie par la galerie et le musée. Dans cette optique, l'artiste peut déployer des œuvres en cours de réalisations et d'expérimentations, des œuvres inachevées dans un atelier qui se transforme en espace d'exposition. En 1968, *10 Downtown : The Artist's work in his studio* instaure un nouveau modèle d'exposition : les artistes ouvrent les portes de leur atelier, invitant les spectateur à observer le déploiement temporel du processus de création, le travail de l'artiste y est rendu accessible et s'appréhende dans un rapport évolutif. Cet aspect collaboratif va se développer avec la création de nouveaux espaces dits alternatifs toujours dans une volonté de rendre poreuses les limites entre atelier et exposition, entre la création et sa finition. Ces ateliers collectifs permettent aux artistes de collaborer autour de projets toujours dans un attachement au processus et à l'expérimentation. Gordon Matta-Clark fait partie des fondateurs de *112 Green Street*, connu aujourd'hui sous le nom de *White Column*. Il y installa ses


Question:
Would the fact that Governor Rockefeller has not denounced President Nixon's Indochina policy be a reason for you not to vote for him in November ?
Answer:
If 'yes' please cast your ballot into the left box.
If 'no' into the right box.

HAACKE, Hans, *MOMA Poll*, 1970, deux urnes en plexiglas, Museum of Modern Art, New York, USA, © Museum of Modern Art, courtesy de l'artiste.

1 Rappelons ici l'importance de l'exposition *Information* tenue au Museum of Modern Art en 1970, commissionnée par Kynaston Mc Shine. Les artistes présentés cherchent à étendre l'idée de l'art au-delà de ses formes traditionnelles en proposant des œuvres participatives. L'artiste Hans Haacke, en confrontant au contexte du musée des questions politiques et médiatiques, ajoute à la participation du spectateur une forme d'engagement. Sa pièce *Moma Poll* se constitue d'un scrutin ouvert et de deux urnes. Elle se présente sous la forme d'un système à résoudre : une demande (voterez-vous pour le gouverneur Rockefeller sachant qu'il n'a pas dénoncé la politique du président Nixon à l'égard de l'Indochine ?), une réponse algorithmique (les urnes étant transparents et dénominatives) et un retour visuel permettant d'établir des statistiques directes.
2 LEWITT, Sol, « Paragraphs on Conceptual Art », *Artforum*, 1967.

Incendiary Wafers[1], opérations chimiques mettant en avant les mutations de la matière dans un rapport duratif et performatif au matériau. Chez Matta-Clark, se développe une forme d'obsession pour la matière organique, sa croissance et son évolution, sa déconstruction. Evolution qui se trouve déjà présente au sein même de la matière, elle y est inscrite de manière programmée. Révéler les formes de déploiement d'un processus de création se manifeste dans l'exploration du mouvement de la matière, libérée du geste de l'artiste qui viendrait orienter, ou altérer ce développement. Dans l'espace alternatif, mutations de la matière et processus d'altération s'inscrivent comme les supports mouvants de l'espace d'exposition. Celui-ci offre une conjonction entre l'atelier et le lieu de monstration.

En parallèle au développement de ces configurations se déroule en 1969 une exposition au Whitney Museum à New York, organisée par Marcia Tucker : *Anti-illusion : procedures, materials*. L'espace du musée se trouve transformé en vaste atelier qu'explorent des artistes parmi lesquels : Richard Serra, Bruce Nauman, Eva Hesse, Robert Morris. Jour après jour, durant l'exposition, certains processus sont amenés à changer, les étapes de création et d'évolution de la forme étant rendus visibles, le temps, intègre le champ de la sculpture. Les images du catalogue ne peuvent être uniques pour rendre compte du caractère spécifique de l'événement et des développements du geste, des planches-contacts y présentent donc le processus de manière séquentielle. Le mouvement et le geste, sa répétition et son inscription dans l'espace et dans le temps, priment sur le matériau bien que celui-ci soit omniprésent. Richard Serra y présente *Hand Catching Lead*[2] pour la première fois.
L'exposition à la Kunsthalle de Berne en 1969, *When attitudes become forms*, montée par Harald Szeemann, donne à voir les mutations de l'art à cette même époque en Europe en réunissant des artistes de multiples nationalités. Les frontières de l'atelier et de l'espace d'exposition sont ici aussi fluctuantes, l'intention, l'activité, le geste que l'artiste déploie, prennent le pas sur l'objet.

1 Séries de sculptures « vivantes » en constante gestation à base de mélange de diverses matières organiques et inorganiques, d'agar agar, d'algues et d'élevage de champignons notamment, réalisées entre 1970 et 1971.
Cette volonté de détourner l'usage des matériaux se retrouve plus tard dans la pratique de l'artiste exploitée à l'échelle de l'architecture, dont il cherche à « défonctionnaliser » les structures en découpant des volumes dans des bâtiments ou en les ouvrant par le centre. En s'évidant, l'architecture prend une respiration nouvelle. Il choisit de travailler avec des bâtiments désaffectés en voie de démolition. Avec l'action *Splitting* réalisée à Englewood dans le New Jersey en 1974, l'artiste entaille, découpe les murs de l'édifice et révèle une inquiétante et inhabituelle traversée de lumière. Tout comme les actions de ses contemporains Land Artistes, la performance est documentée par des images et des films.
2 On peut voir dans ce film réalisé en 1968 la main de l'artiste tentant d'attraper des feuilles de plomb qui tombent régulièrement dans le champ de la caméra. Ce film expérimental, décompose le processus cinématographique pour travailler ses éléments séparément en s'attachant tout d'abord à sa matière première, la pellicule. Le processus cinématographique n'a ici besoin que de conditions rudimentaires pour créer des images autonomes. Cette pièce se présente comme une métaphore du ruban filmique, la chute verticale répétée évoquant le mouvement de la pellicule.

Il s'agit de présenter comme le précise Harald Szeemann, l'activité de l'artiste, l'accent étant également mis sur la question du processus. L'exposition présentait les membres éminents de l'Arte Povera, les précurseurs du Land Art et de l'Earthwork, certains artistes conceptuels, faisant ainsi se rencontrer à la fois des artistes d'Amérique du Nord et d'Europe. Grégoire Müller commente l'exposition en précisant que les œuvres présentent la particularité de parfaitement s'intégrer à l'espace qui les entoure : « aucun signe évident n'indique qu'il faut les voir comme « œuvre » plutôt que comme « chose » [...] ils {les artistes} nous placent devant telle matière, devant tel fait ou devant telle situation et nous laissent réagir »[1]. L'artiste interroge et investit le réel, il interagit avec une matière brute, comme un chimiste ferait une expérience en laboratoire. En se fondant sur ce postulat, « l'artiste n'a plus de raisons de se sentir limité par une forme, par une matière, par une dimension ou par un lieu »[2]. Le travail de l'artiste peut se faire ou exister partout, il peut être délégué, il peut être périssable, comme le témoigne la pièce *Grass grows*[3] de Hans Haacke, transportable, ou à l'inverse dans le cas de Michael Heizer et de son *Double Negative*[4] ancré de manière pérenne dans le sol.

Page 19, de gauche à droite: MATTA-CLARK, Gordon, *Incendiary Wafer, 1970,* mélange de matériaux organiques, dimensions variables, 112 Green Street collection, © White Columns, courtesy de David Zwirner.
SERRA, Richard, *Hand Catching Lead*, 1968, film muet noir et blanc 16mm, 3 min 30,© Richard Serra/Artists Rights Society, courtesy de Museum of Modern Art New York.

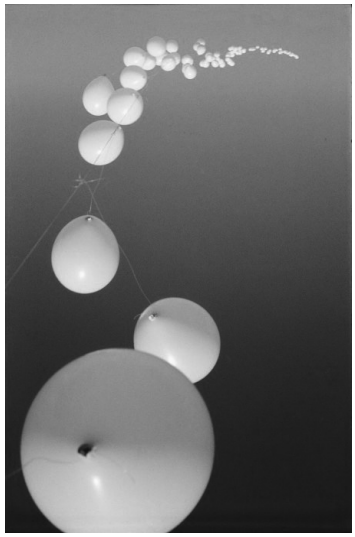
Ci-dessus: HAACKE, Hans, *Grass grows*, 1969, terre et herbe, dimensions variables, collection Frac Nord Pas de Calais, © Adagp, Paris, courtesy Frac Nord Pas de Calais.

Ce contexte nouveau de réception de l'œuvre et de son appréhension par le spectateur engendre de nouveaux rapports spatio-temporels propres aux œuvres et à leur mode de monstration. Comme il a été évoqué, les individualités s'entrecroisent au sein de différentes pratiques qu'elles soient minimalistes, processuelles ou conceptuelles et de démarches qui à la fin des années 60 se rencontrent et posent de diverses manières la question du rôle de l'art à un moment donné de son histoire. La réflexion sur l'espace mène certains artistes issus de ces voies à la recherche de lieux autres, plus vastes. Ils se tournent vers l'Earthwork et le Land Art et repoussent la question de l'espace de l'atelier et d'exposition de manière plus extrême, le monde devenant alors un vaste atelier, la terre, le support et matériau directement malléable de l'œuvre. De la question du contexte s'opère un glissement vers celle de l'espace et du site.

1 SZEEMANN, Harald, MÜLLER, Grégoire, *et alii, When attitudes become forms : works, concepts, processes, situations, information*, catalogue d'exposition, *When attitudes become forms : live in your head, Kunsthalle*, Berne, 1969. L'ouvrage n'est pas paginé.
2 *Ibidem*.
3 L'artiste d'origine allemande Hans Haacke, s'intéresse à l'interdépendance des systèmes biologiques présents dans la nature en posant des questions socio-écologiques qu'il confronte au champ de l'art contemporain, en l'occurrence aux États-Unis, où il travaille. *Grass grows* (1969) présente en effet les processus physiques et biologiques de changement, de renouvellement et de décomposition. En plantant de l'herbe sur une motte de terre directement posée sur le sol de l'espace d'exposition, il présente un art qui se déploie en temps réel.
4 Sculpture réalisée dans le désert du Nevada en 1969. Voir la partie suivante.

4. L'espace et le site, la conquête du territoire

Au milieu des années 60 un certain nombre d'artistes, américains pour la plupart, sont sortis des galeries et des musées pour travailler dans les déserts et les banlieues industrielles en friches, considérant la nature à la fois comme un matériau et comme une surface d'inscription[1]. La disponibilité et l'absence de valeur pour un usage productif de ces lieux favorisent la production des Land artistes qui endossent le rôle d'observateur dans une relation de confrontation aux trois dimensions de l'espace et à l'élément terre. La liberté de mouvement, la lisibilité d'un paysage dépourvu de repères et la valeur esthétique semble croître là où rien d'autre ne pourrait pousser. Pour Gilles Tiberghien, « le phénomène Land Art est [...] la résultante d'un entrecroisement de trajectoires qui admet des artistes d'horizons très différents, appartenant à une même génération intellectuelle, c'est-à-dire ayant disposé d'un même ensemble de références culturelles et artistiques, dont les premières expositions remontent à la fin des années 60 »[2]. Tous les artistes plus ou moins apparentés au Land Art, ou « earthworkers » utilisent l'élément terre, comme matériau et médium, bien que certains d'entres eux exploitent d'autres supports comme l'air, l'eau ou le feu tel Hans Haacke[3]. Beaucoup d'artistes étant fascinés par l'évolution de ses processus et la décomposition organique de ces matériaux naturels, l'expérience *in situ* est privilégiée. La terre est donc à la fois socle, support et matériau d'une œuvre qui ne peut être déplacée. L'accès aux œuvres n'a alors plus l'évidente simplicité de la visite et implique un nouveau mode de réception des œuvres. C'est dans la volonté d'éviter toute approche intimiste de l'œuvre que certains artistes vont atteindre de très grandes dimensions dans les réalisations. Cette caractéristique est directement héritée du minimalisme dont l'expérience est centrale pour les artistes du Land Art, trois d'entres eux étant déjà réunis dans l'exposition *Primary Structures* de 1966: Robert Morris, Robert Smithson et Walter de Maria. Ils en maintiennent aussi l'importance accordée à l'aspect théorique. Le texte n'a pas valeur de commentaire ou de supplément informatif, il est bel et bien constitutif de l'œuvre. La théorie s'enracine pour ces artistes dans le processus d'élaboration, ces écrits ont une valeur opératoire, quelle que soit leur forme. Les propos et les écrits d'artistes relayés par ceux de la critique prennent une importance considérable, l'expressionnisme abstrait restant une référence dont il faut se démarquer. Gilles Tiberghien note que tout en ayant ainsi recours au vocabulaire formel des minimalistes, ils puisent également leurs références dans les civilisations



HAACKE, Hans, *Sky Line,* 1967, ballons gonflés à l'hélium et cordon, Central Park à New York, ©Howard Wise Gallery, courtesy MIT Museum, Massachusetts, États-Unis.

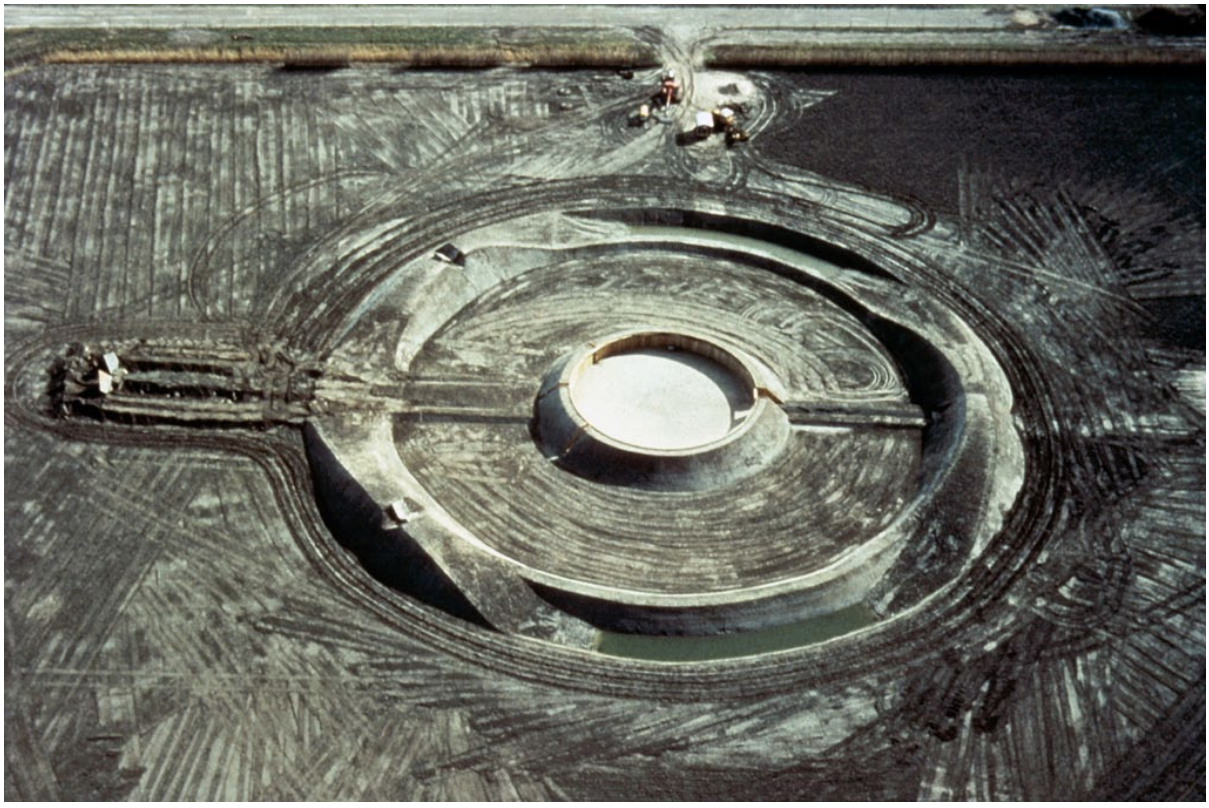
1 Je précise ici que j'aborderai le travail des acteurs américains et non européens. L'intervention dans la nature de Richard Long, par exemple, se fait sous forme éphémère, par le biais de la marche, les traces laissées par l'artiste sont rapidement effacées par la nature qui reprend le pas sur l'action. L'œuvre est ainsi constituée de traces photographiques ou filmiques de la performance de l'artiste. Je m'attacherai ici plus particulièrement à la confrontation au matériau terre et aux constructions architecturales et monumentales que proposent les protagonistes américains. Dans cette optique, Christophe Domino affirme le fait que ce mouvement de confrontation ait trouvé sa source aux Etats-Unis ne soit pas étonnant, « la logique de la conquête de l'espace s'y pose plus concrètement que dans une Europe où les périmètres de *terra incognita* sont rares ». DOMINO, Christophe, *À ciel ouvert, l'art contemporain à l'échelle du paysage*, éditions Scala, 2005, p. 19.

2 TIBERGHIEN, Gilles, *Land Art*, Editions Carré, 1993, p. 48.

3 En faisant référence à des expériences sensorielles ou visuelles, il utilise à ses débuts, l'eau ou encore l'air. *Sky Line* réalisée à Central Park à New York en 1967 se constitue d'une ligne de ballons gonflés à l'hélium et flottant dans le ciel.

égyptiennes, précolombiennes ou encore dans l'art mégalithique[1]. L'ambition de se mesurer à la dimension terrestre et cosmique fait resurgir les civilisations passées, la dimension mystique et sacrée est exploitée avec le recours à la pyramide, la spirale initiatique, le labyrinthe ou encore l'observatoire.

Conventionnellement, le musée apparaît comme le moment d'exaltation et d'achèvement de l'art. En cherchant à trouver de nouveaux paramètres pour définir l'art, les artistes ont produit de nouveaux objets qui imposent une inévitable sortie des musées et des galeries. Il ne s'agit pas seulement d'installer des sculptures en extérieur ni dans des contextes architecturaux différents, il est nécessaire de faire valoir d'autres paramètres comme celui du temps, temps de l'expérience de l'œuvre. Robert Morris déclare à cet égard, qu'il cherche à susciter une expérience d'interaction entre le corps et le monde au travers d'aspects temporels et spatiaux, pour mettre en évidence que « l'existence est un processus, que l'art lui-même est une forme de comportement »[2]. L'*Observatory* (1970) met en jeu plusieurs espaces de références au sein duquel le corps évolue comme unité de mesure : la taille permet au corps d'évaluer son espace propre. La mesure, tout comme l'échelle et la taille, se rapporte au corps, qui détermine notre perception de l'espace. En pénétrant à l'intérieur de l'œuvre et en l'expérimentant, l'*Observatory* semble s'effacer devant l'expérience qu'il provoque. « Je suis intéressé par des espaces que l'on pénètre, à travers lesquels on passe, des espaces au sens littéral, pas seulement une



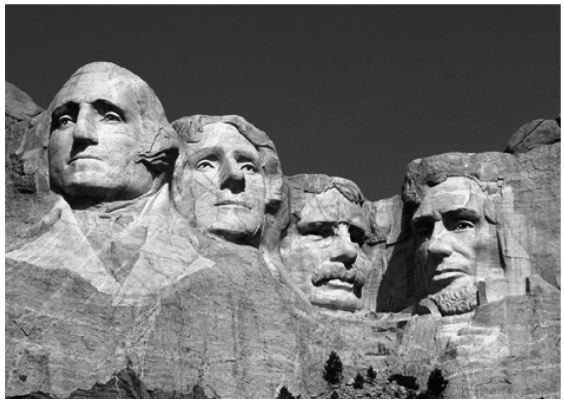
MORRIS, Robert, *Observatory*, 1970, terre, acier, granit, bois, eau, herbe, 91,44 cm de diamètre situé à Velsen, Pays-Bas, The Flevo Landscape collection, © Stedelijk Museum, courtesy de l'artiste.

1 Le *Complex I/City* réalisé entre 1972 et 1974 dans le Nevada de Michael Heizer s'inspire en effet à la fois de la pyramide de Djoser datant du troisième millénaire avant J.-C., à Saqqarah en Egypte et du bâtiment du jeu de paume de Chichén Itzá.

2 MORRIS, Robert, « Some Notes on the Phenomenology of Making », *Artforum*, avril 1970.

ligne au loin, mais un type d'espace que le corps peut occuper et traverser »[1].

Les sculptures du Land Art se réalisent dans un nouveau rapport à l'espace à travers le sentiment de la masse notamment. Chez Michael Heizer, l'importance est donnée aux matériaux employés et à leur pesée sur le sol[2]. Il réalise des pièces éphémères, tranchées ou dessinées au sol, dans le désert de l'ouest américain, et des œuvres monumentales depuis *Double Negative*



De gauche à droite: HEIZER, Michael, *Double Negative,* 1969, grès et rhyolite, 15 m x 9 m x 457 m, situé dans le Mormon Mesa, Nevada, collection et courtesy du Musée d'Art Contemporain de Los Angeles.
Vue du *Mount Rushmore National Memorial,* granit, situé dans le Dakota du Sud.

en 1969. Le travail de retrait laisse place au vide comme centre de l'œuvre. Les lieux que Heizer choisit ont des qualités désertiques car seul le préoccupe le matériau brut du paysage, l'espace et sa masse afin de s'y confronter. Sa conception de la sculpture ne s'apparente pas à la traditionnelle extraction, à l'assemblage ou au modelage, mais au déplacement de la masse qui révèle ainsi sa matière même : la terre en tant que réserve inépuisable. Sa sculpture se construit donc par le trou ou l'évidemment, elle traverse l'espace du sol dans ses profondeurs et ne se donne plus dans l'espace « aérien » en ronde-bosse. Il appréhende les potentialités du sol comme recueil de dessins gigantesques, matérialisés sous forme de tracés de cercle ou de traces du passage d'une moto, l'ensemble de ces empreintes étant amené de manière plus ou moins rapide à subir une dégradation inéluctable que l'artiste documente par la photographie. Cette fascination pour la masse est donc à l'origine de *Double Negative,* sculpture étendue sur 500 mètres environ pour la longueur totale et 10 mètres de large pour chaque tranchée, d'une

1 *Ibid*.

2 A la même période au Japon, se développe le mouvement Mono-Ha dont les artistes questionnent et confrontent les matériaux bruts dans leur relation directe avec la perception visuelle du monde extérieur. Ils cherchent à transcender la matière et les objets naturels inaltérés, considérés comme des éléments autonomes, et interrogent leurs phénomènes mutationnels, les diverses formes des manifestations de leurs qualités physiques. Parmi ces principaux acteurs, l'artiste Nobuo Sekine réalise en 1968 une pièce maîtresse : *Phase-Mother Earth* qui présente un trou creusé dans le sol de 2,2 par 2,7 mètre de profondeur et la forme exacte de son extraction, une tour cylindrique en terre battue. L'action interventionniste et performative est documentée par des photographies. L'intérêt porté aux formes primaires, au plein et au vide, au déplacement de la matière, dévoilée telle quelle, fait échos aux préoccupations qui animent le *Double Negative* de Michael Heizer bien qu'il ajoute une dimension architecturale puisque le spectateur peut expérimenter l'œuvre en la pénétrant. En 1970, le commissaire Yusuke Nakahara réunit autour de l'événement *Between Man and Matter* lors de la Biennale de Tokyo à la fois des artistes du Land Art américains et européens, de l'arte povera italiens et du Mono-Ha japonais qui partagent des territoires de recherches et d'expérimentations autour de la matière organique.

HEIZER, Michael, *Five Conic Displacements, 1969,* 136 tonnes de terre déplacées sur le fond plat d'un lac asséché, 243 x 4,5 x 1,3 m, cinq trous dans le sol du Coyote Dry Lake, Mojave Desert, Californie © Michael Heizer, courtesy de l'artiste.

profondeur d'environ 17 mètres. Michael Heizer précise qu'« il suffit de regarder le *Double Negative* pour comprendre comment il a été réalisé, selon les lois de la pesanteur et à partir de sa propre substance. Le *Double Negative* suggère un objet ou une forme qui, en fait, est absent. Pour créer cette sculpture on a déplacé des matériaux au lieu d'en rajouter. […] Le titre *Double Negative* est la description littérale des deux entailles, mais il évoque quelque chose de métaphysique, car un double négatif est impossible. Il n'a rien et pourtant il y a bien une sculpture »[1]. Chez Heizer, le site est l'œuvre elle-même.

L'artiste est d'ailleurs fasciné par le *Mount Rushmore National Memorial* dans le Dakota du sud avec laquelle il établit des analogies quant au site : « la sculpture de Dakota est faite de matériaux qui sont aussi son lieu, comme le *Double Negative*. L'incision pénètre la face de la montagne. La sculpture n'utilise pas la montagne comme contenu, mais lui imprime une image reconnaissable »[2]. Le site ne prédomine pas l'œuvre, elle le constitue et contribue par là à lui donner une identité. Une relation d'appartenance réciproque s'instaure : Heizer désolidarise l'œuvre de son site en général car elle pourrait être dans un autre lieu, le même concept lui serait appliqué. Mais sa création entraîne par là même celle du site. Selon Jean-Marc Poinsot : « l'œuvre contient les traits ou fragments du site dans lequel elle est implantée »[3]. L'œuvre *Five Conic Displacements* est liée de multiples manières au temps en incluant le temps « météorologique » puisque le nombre cinq reprend une série de cinq tempêtes survenues au Japon et cinq déplacements de pluie en Californie. Ces cinq volumes excavés se remplirent à leur tour d'eau comme un nouveau déplacement de masse. Ces sculptures sont prolongées par le temps qui les développe[4]. Ceci confirme une volonté commune aux artistes de cette génération de produire un art qui échappe à la pérennité et par là-même au circuit marchand.

1 BROWN, Julia, « Interview, Julia Brown and Michael Heizer », *Sculpture in Reverse*, Julia Brown ed., The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1984.

2 *Ibidem*.

3 POINSOT, Jean-Marc, « L'in situ et la circonstance de sa mise en vue », *Les Cahiers du Musée nationale d'Art moderne*, n° 27, printemps 1989, p. 72.

4 HEIZER, Michael, « Interview, Julia Brown and Michael Heizer », *op. cit.* , p. 26 : « pour moi, les altérations climatiques furent instructives et me donnèrent un moyen pour mettre plus de vie dans une sculpture. En faisant une sculpture en extérieur, on peut adopter deux positions : rejeter et ignorer le climat et ses effets en concevant des protections ou intégrer l'érosion due aux pluies, au vent, à la poussière et à la boue. Composer avec le climat est naturel ». Il souligne que la prise en compte des effets destructeurs du temps n'est pas nouvelle : « l'histoire de la sculpture, telle qu'on la connaît, consiste essentiellement en restes et en fragments, qui résultent aussi bien de la destruction de l'homme que des phénomènes naturels ».

Michael Heizer revendique un travail très direct au matériau, Robert Smithson développe, quant à lui, une approche plus philosophique et scientifique voire politique[1]. Pour lui, le sculpteur a un rôle dans le paysage industriel par son intervention pour revaloriser les espaces abandonnés par l'industrie. *Spiral Jetty* (1970) se trouve ainsi implantée dans une zone ravagée par l'exploitation minière. Smithson constitue à partir d'un déversement de 6783 tonnes de matériaux, une jetée de 450 mètres de long en forme de spirale. La jetée présente une forme de résistance qui n'était pas originellement prévue et réapparaît selon le niveau des eaux. Smithson accorde une importance particulière au poids de la matière qui forme la sculpture et à la gravité qui la produit même si celle-ci se révèle informe. La question de l'entropie apparaît également centrale dans son travail, le processus de l'inéluctable déperdition d'énergie, de l'état de désordre d'un système, agit de façon lente et progressive dans *Spiral Jetty*[2]. Pour la réalisation de *Partially buried woodhed* en 1970 dans l'Ohio, vingt tonnes de terre sont déversées sur un abri jusqu'à ce que la poutre centrale finisse pas céder. La structure se retrouve submergée, la masse prend le dessus et la sculpture devient une architecture enterrée. Gilles Tiberghien précise que « la notion d'échelle est à comprendre chez Smithson en corrélation avec la dialectique *site/non-site* fondée sur le passage de la galerie au site, des cartes, dessins, photos, films à ce qu'ils représentent, signifient ou désignent, le passage d'un ou de plusieurs espaces à un ou plusieurs autres. Mais aussi celui d'un temps à un autre, voire là aussi à plusieurs temps simultanés mais de vitesses variables »[3]. Dès 1968, Smithson a en effet pensé la dialectique du *Site* et du *Non Site* en jouant sur l'homophonie de « sight » qui signifie la vision, la vue en anglais. Le *Non Site* dans un espace artistique (galerie, musée) fait référence au *Site* (carrières abandonnées, mines, pistes désaffectées) dans un espace non artistique. Le *Site* déploie les possibilités infinies de la terre là où le *Non Site* relève de la transposition, d'une forme d'isolement et de concentration dans l'espace de monstration de la galerie. Dans la célèbre publication *The Monuments of Passaic* du magazine *Artforum* de 1967, l'artiste partage son exploration de la ville de Passaic dans le New Jersey. Il découvre en arpentant les lieux, des reliquats d'installations industrielles dont la monumentalité lui apparaît évidente[4]. *Spiral Jetty et Broken Circle/Spirall Hill* ont été construits sur des sites industriels à l'abandon, des lieux entropiques comme la banlieue de Passaic. Pour Smithson, les lieux les plus propices pour « l'earthwork » sont ceux qui ont subi des transformations par l'industrie, l'urbanisation ou des destructions liées à la nature elle-même. Pour *Spiral Jetty,* il y eut une interaction entre la forme finale de l'œuvre et son lieu de réception tout comme pour *Spiral Hill et Broken Circle* réalisés à Emmen, aux Pays-Bas en 1971. Cette avancée « positive » de la terre dans l'eau dans le sens des aiguilles d'une montre dialoguant avec la digue « négative » creusée dans la terre avec un aplat de terre en demi arc de cercle sur lequel repose le rocher offrent un jeu de cercles et de demis cercles brisés. Il trouva alors qu'il creusait pour aplanir le terrain, un énorme rocher qu'il décida finalement d'inclure à l'œuvre comme élément indissociable. En effet elle apportait une nouvelle dimension temporelle, cette dernière devenant ainsi le témoin d'un âge reculé de la terre. Pour *Spiral Jetty*, la réalisation

1 Rappelons ici que ce renouvellement des formes artistiques et la remise en question des conditions de sa mise en vue s'opèrent dans le contexte d'une Contre Culture grandissante et contestataire du système de société industrielle, remettant en cause des critères identitaires et culturels, la protestation contre la guerre du Viêt-Nam, les rapports liés à l'écologie et à la défense de l'environnement. Smithson et Morris participent notamment à ces mouvements protestataires.

2 SMITHSON, Robert, *The Writings of Robert Smithson*, Nancy Holt ed., New York University Press, 1979, New York, p. 113 : « dans la *Spiral Jetty*, l'incommensurable nous guide et nous transporte dans un monde qu'aucun nombre ni aucune rationalité ne peuvent exprimer ».

3 TIBERGHIEN, Gilles, *Land Art*, Editions Carré, 1993.

4 SMITHSON, Robert, *The Writings of Robert Smithson, op. cit.* , p.111 : « un séisme assoupi se propagea dans cette quiétude trépidante, créant une impression de tournoiement dépourvu de mouvement. Ce site était un système rotatif s'enfermant lui-même dans une immense rotondité. De cet espace giratoire émergea la possibilité de *Spiral Jetty* ».

de la pièce fut accompagnée d'un texte, publié dans *Arts of the Environment* en 1972, d'un ensemble de photographies et d'un film. Ces *Non Sites* documentaient l'œuvre tout en faisant partie intégrante de celle-ci dans une approche à la fois intellectuelle et pratique. *Spiral Jetty* est aujourd'hui engloutie et ne subsiste que des images et le film réalisé par Smithson.
Ceci révèle l'importance entre le temps réel de la sculpture et le temps cinématographique, différé, les deux « s'informent mutuellement » comme des temps « parallèles, temporels et intemporels »[1]. Il ajoute : « l'objectif est de produire un objet doté d'assez de masse et de poids pour entrer en interaction avec les éléments naturels et résister à toutes sortes de métamorphoses. Si l'œuvre a une présence physique suffisante, toute altération tendra à la mettre en valeur »[2]. L'œuvre doit pouvoir supporter les forces physiques et climatiques qui peuvent s'exercer sur elle afin de résister au temps.

L'utilisation de la terre comme surface d'inscription, la géométrie de certains de ses dessins naturels, leurs caractères gigantesques et leurs connotations sacrées ont inspiré les Land Artistes. Le réseau de ces tracés constitue comme un système de notes qui évoque par l'effet d'aplatissement le dessin, le plan ou encore le diagramme, chers aux minimalistes. Dans ces conditions, les œuvres de ces artistes apparaissent sous leur meilleur angle voire dans leur totalité, depuis le ciel[3]. Gilles Tiberghien constate que c'est en prenant un point de vue aérien sur le site que Smithson réfléchit au rapport temporel que le regardeur entretient avec les œuvres. On ne serait définir quelle est la part que nous projetons de celle que nous voyons distinctement. Notre perception de la dimension des objets perçus, leur statut, ce rapport à l'échelle « imaginaire » puisque nous y projetons des suppositions, sont remis en question.
La sortie de la galerie suppose donc la mise en question des conditions de visibilité de l'œuvre dans d'autres espaces, puisqu'il ne s'agit plus de regarder naturellement vers l'horizon mais plutôt d'un point de vue en hauteur. Les artistes ne revendiquent cependant pas leurs œuvres respectives comme inaccessibles. Walter De Maria déclare pour sa part que « l'isolement est l'essence du Land Art ». En effet pour le *Lightning Field*[4], les visiteurs pouvaient être accueillis dans le Cabin Lodge, maison en rondin, déjà présente sur le site. Le fait de devoir rester sur le site de par son éloignement et l'absence de moyen de locomotion permettait aux spectateurs d'expérimenter par l'isolement et l'attente les changements qui intervenaient sur le lieu. Cette attente est tendue vers l'événement pour lequel le *Lightning Field* est construit qui n'est autre que l'abattement de la foudre. Il devient un espace de contemplation, suspendu à l'éventualité d'un événement, en l'occurrence la manifestation d'un éclair, réputé dans la région dont l'attente intensifie chaque instant.

Le processus se trouve exploité dans un premier temps par la mesure, la taille et l'échelle dans une dimension sérielle avec les artistes minimalistes, puis par le traitement de la matière, de ses phénomènes mutationnels, la répétition des gestes dans l'art processuel, et par la prise en compte des processus naturels de l'espace et du site avec le Land Art dans une conquête d'un

1 *Ibid*., p. 179.
2 *Ibidem*.
3 Smithson prend conscience de l'importance de ce point de vue lorsqu'il travaille sur le projet d'aéroport de Dallas. Le projet devait associer les travaux de Sol Lewitt, Robert Morris et Carl Andre, intégrant ainsi des démarches conceptuelles dans le Land Art. *Aerial Map Proposal for Dallas-Fort Worth Regional Aiport* se présente sous forme de carte dont la structure du dessin s'apparente à une formation cristalline en spirale. Durant cette période, Smithson s'intéressa de près aux cartes, à leurs systèmes de coordonnées et à leur structure cristalline.
4 L'installation de Walter de Maria dans le désert du Nouveau Mexique en 1977 s'étend sur 1,6 km de long. Déposés au milieu d'une grande plaine, 4000 mats d'acier poli d'une hauteur moyenne de 6 mètres sont plantés en lignes régulières qui agissent comme paratonnerres et offrent un spectacle changeant de la lumière de par leur aspect : à la limite de l'invisible le jour et luisant à sa tombée.

territoire abandonné aux potentialités infinies. Le processus de réalisation de l'œuvre prime autant que l'objet final dans les démarches minimalistes et conceptuelles, il perdure avec le Land Art, puisque l'objet finalisé se maintient dans un environnement constamment sujet aux mouvances climatologiques et géologiques qu'il subit. A la question du déplacement s'ajoute celle d'une forme de prolongement, liée à la durée. En effet, les Land Artistes parmi lesquels Robert Smithson, Michael Heizer, Walter de Maria ou encore Robert Morris dans une autre mesure se sont intéressés au temps et la notion de durée. Ces pratiques processuelles renouvellent, nous l'avons vu, la réceptivité et la visibilité des œuvres et requièrent une réelle expérimentation physique du spectateur. La mesure essentielle reste, celle du corps, et l'évaluation de l'espace et du temps. Ce glissement de contexte génère une nouvelle expérience temporelle et différentes formes de lectures comme autant de temps « différés », de dialogues entre le site et les représentations filmiques et photographiques qui modèlent notre perception du lieu[1].

1 Les artistes du Land Art sont préoccupés par la perception et la *Gestalttheorie*. Selon cette théorie, fondée en Allemagne notamment par Christian von Ehrenfels, ce que l'on perçoit n'est pas une suite de sensations, mais une configuration globale. Elle montre notamment l'importance de la subjectivité dans notre perception du monde. Nous percevons notre environnement, non pas de façon neutre, mais par rapport à nos propres besoins. Se référer à ce sujet à l'ouvrage de Jean-Paul Brun, *Nature, art contemporain et société : le Land Art comme analyseur social*. Il explique en effet que « les regards et les mouvements du corps du spectateur dans l'œuvre, son expérience de l'œuvre, activent, par la mise en fonctionnement du système perceptif, l'œuvre toute entière ». BRUN, Jean-Paul, *Nature, art contemporain et société : le Land Art comme analyseur social*, vol. 3, L'Harmattan, 2007, p. 71.

SMITHSON, Robert, *Spiral Jetty,* 1970, roche basaltique noire et eau rougeâtre, 4,6 m x 460 m, Salt Lake City, Utah, © et courtesy de la Dia Art Foundation de New York.

SMITHSON, Robert, *Partially Buried Woodshed*, 1970, un abri en bois et terre, dans le Kent State University, à l'emplacement du Main Campus, Ohio, © et courtesy de l'artiste.

SEKINE, Nobuo, *Phase—Mother Earth*, 1968, terre, ciment, cylindre: 220 x 270 cm de diamètre, trou: 220 x 270 cm de diamètre, vue de l'installation au parc Suma Rikyū à Kobe, Japon, © et courtesy de l'artiste.

SMITHSON, Robert, *Broken Circle/Spirall Hill,* 1971, situés à Emmen, aux Pays-Bas dans une carrière de sable désaffectée et remplie d'eau, environ 40 m de diamètre pour et *Broken Circle* et 23 m de diamètre pour le monticule de *Spirall Hill*, © et courtesy de l'artiste.

DE MARIA, Walter, *Lightning Fields*, 1977, 4000 mats en acier inoxydable sur une surface de 1,6 km dans le désert du Nouveau Mexique, © John Cliett, courtesy Dia Art Foundation, New York.

II. Le temps, médium invisible

1. L'expérience immédiate de la durée

Le temps ne se laisse ni voir ni toucher, nous en avons conscience mais ne pouvons le définir clairement[1]. On peut cependant mesurer la notion de durée. Le processus présuppose un mouvement, une action qui tend vers l'avant. Dans cette perspective, la mesure du temps d'un mouvement est liée à la perception de l'espace et suppose la saisie du lieu sur lequel s'opère le déploiement de ce mouvement. Nous l'avons vu, c'est cette prise en compte de la durée que les pratiques processuelles intègrent dans le champ de la sculpture dans un rapport évolutif au matériau et à l'espace qui le reçoit. Si la donnée du lieu, du site, est essentielle à la notion d'œuvre *in situ*, le rôle du facteur temps est tout aussi fondamental. L'œuvre *in situ* met en crise la stabilité de la forme pour lui opposer un mode de perception discontinu, fait d'instants, une

1 Tristan Garcia remarque que dans la volonté de définir la question du temps, l'enjeu dépend du statut accordé au présent. L'étonnement de Saint-Augustin (« Qu'est-ce que en effet que le temps ? Qui saurait en donner avec aisance et brièveté une explication ? […] Si personne ne me pose la question, je le sais ; si quelqu'un pose la question et que je veuille expliquer, je ne sais plus ») tient, selon Tristan Garcia, du fait qu'il tente de comprendre le temps à partir du présent. Il identifie le présent à la présence, et la présence à l'être. Dans cette conception subjective du temps, l'avant et l'après n'existent que par la projection subjective que le sujet peut opérer, par rétention de mémoire ou anticipation imaginative. Nous reviendrons plus tard sur la théorie des variations d'intensités de présence de Tristan Garcia. SAINT-AUGUSTIN, *Confessions*, trad. J. Trabucco, Flammarion, 1999, livre XI et GARCIA, Tristan, *Forme et objet, un traité des choses*, Presses Universitaires de France, 2012.

expérience temporelle de l'œuvre rythmée par une alternance d'apparition et de disparition[1]. Norbert Elias définit le temps comme un « instrument d'orientation »[2]. Pour Elias, les horloges ne mesurent pas ce temps invisible mais la durée, quant à elle saisissable d'une journée de travail, d'une éclipse de lune ou la vitesse d'un coureur. Ce sont des processus physiques que la société a normalisés, les découpant en séquences modèles, à la récurrence régulière comme les heures et les minutes. Les horloges remplissent la même fonction que des phénomènes naturels dans la société, celle de « moyens d'orientations pour des hommes insérés dans une succession de processus sociaux et physiques »[3]. L'horloge indique aux hommes la position qu'ils occupent à un moment donné dans le vaste flux qui les englobe et sert ainsi de repère pour réguler le comportement du groupe. En la regardant, l'individu a conscience de l'heure pour lui et pour l'ensemble de la société à laquelle il appartient, supposant ainsi une relation d'interdépendance entre nature, société et individu[4]. Enfin Elias affirme que « la perception du temps exige des centres de perspectives – capables d'élaborer une image mentale dans laquelle des événements successifs A, B, C, sont présents ensemble, tout en étant clairement reconnus comme non simultanés. Elle suppose des êtres doués d'un pouvoir de synthèse, activé et structuré par l'expérience »[5].

Ce rapport à l'expérience temporelle est au centre du travail de l'artiste américain Dan Graham, exploitée de manière performative. Il s'est lui aussi intéressé aux conditions de présentation et de perception des œuvres et dirige son travail vers la relation de l'œuvre au spectateur par le biais de la performance, de propositions entre sculpture et architecture[6]. Les déplacements qu'il opère dans ses œuvres conçues à l'échelle humaine, inspirées des formes élémentaires minimalistes, jouent sur plusieurs registres sensoriels, sur la multiplicité des images qu'elles

1 Catherine Francblin parle à ce sujet d'images « en fuite ». Elle soulève un paradoxe dans la dialectique *Site/Non-Site* : les œuvres *in situ* appelant la reproduction photographique tout en la repoussant, dans leur principe même. Un rapport d'interdépendance rend impossible leur séparation et leur confusion. On ne peut les confondre (en remplaçant l'œuvre par l'image), mais on ne peut pas non plus traiter la photographie pour elle-même (elle a valeur de document), ni considérer l'œuvre comme une entité puisqu'il appartient à la définition de l'œuvre d'être attachée à un lieu et à un temps précis. FRANCBLIN, Catherine, « Une image en transit », *Les cahiers du Musée National d'Art moderne*, n°27, printemps 1989.

2 ELIAS, Norbert, *Du temps*, trad. Librairie Arthème Fayard, édition Pluriel, 2014, p. 18. Se référer à ce sujet à l'introduction de l'ouvrage, il précise que « chaque enfant en grandissant devient vite familier au concept de temps, en tant que symbole d'une institution sociale dont il éprouve très tôt le caractère contraignant ». Tout individu, construit à partir d'un fond de savoir déjà acquis qu'il contribue à amplifier, il en est de même pour ce qui relève de la connaissance du temps.

3 *Ibidem*, p. 8.

4 Notre constant besoin de nous situer dans le temps présente pour Elias le signe d'un processus de civilisation. L'opération de datation et de détermination du temps repose bien sur des processus physiques, qu'ils soient façonnés ou non par l'homme. L'homme et la nature ne doivent pas être entendus comme deux données séparées, il s'agit bien plutôt de l'homme au sein de la nature.

5 ELIAS, Norbert, *Du temps, op. cit.* , p. 43. Ce résultat de l'apprentissage et de l'expérience suppose une transmission générationnelle étendue dans le temps.

6 Cette relation de l'œuvre au spectateur, Dan Graham l'hérite de son expérience en tant que galeriste. En 1964, il ouvre avec un ami la galerie John Daniels qui accueille la première exposition de Sol Lewitt et des artistes exposés par Richard Bellamy à la Green Gallery tels Smithson, Morris, Judd et Flavin. Dans un entretien avec Birgit Pelzer, il confie : « quand la galerie a fermé, je me suis mis à faire des expériences, des œuvres qu'on pouvait considérer comme des réactions à l'expérience que j'avais eu en galerie, des réactions contre ce que j'appellerais « l'art des galeries » […] J'ai voulu personnellement critiquer non seulement « l'art de la galerie » mais aussi le statut économique de la galerie ». PAGÉ, Suzanne *et alii*, *Dan Graham*, catalogue de l'exposition, *Dan Graham*, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, février–avril 1987, Paris, Éditions Paris-Musées, 1987, p. 33.

génèrent dans un rapport entre espace privé et public, manière de voir et de se voir[1]. En 1974, il réalise *Performer/Audience Sequence*, au San Francisco Art Institute. Un programme, donné au performeur de la pièce de Graham, apparaît comme une séquence d'instruction : « Je suis face au public. Je commence en me décrivant moi-même, mes caractéristiques extérieures, tout en regardant en direction du public. Je fais cela pendant environ huit minutes. Puis j'observe et je décris, sur le mode phénoménologique, l'apparence extérieure du public pendant huit minutes. Je m'arrête et je recommence en décrivant les réactions du public. Ce schéma consistant à passer alternativement de la description de soi, à celle du public, se poursuit jusqu'à ce que je décide de terminer la performance »[2]. Cet énoncé s'apparente à une prescription qui se traduit sous la forme de comportements extérieurs et de tâches à accomplir, ce qui montre son attachement au « behaviourisme »[3]. L'énonciation est performative en ce qu'elle fait l'événement. Il n'y a pas d'observateur extérieur, le performeur et le public sont couplés en boucle, ils sont l'un et l'autre sujet et observateur dans un va-et-vient permanent entre eux au sein du dispositif expérimental. Toute personne présente dans l'espace participe à l'œuvre. Le sujet du performeur en tant que « moi » est « produit par l'œuvre comme un imaginaire projectif dont le « lieu » est le public formant globalement une incertaine surface de projection »[4]. A la fin de la performance, « la définition que le public projette de moi l'aide à se définir en tant que groupe, et la définition du public que je projette tend à définir le sens que j 'ai de moi-même »[5]. La tâche du dispositif est de produire son « espace-temps ». Thierry de Duve parle de l'*ici*

Rooftop Urban Park, Project Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube, 1981-1991, verre et acier, 11 x 11 x 2,6 m, ©1995-2014 Dia Art Foundation, courtesy de l'artiste.

1 En témoigne l'installation *Rooftop Urban Park, Project Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube,* présentée sur le toit du Dia Center for the Art à New York et réalisé entre 1981 et 1991. Elle consiste en une vaste plate-forme de 11 m de long pour chaque côté et de 2,60 m de haut, aux parois transparentes dans laquelle est disposée en son centre un volume cylindrique que le spectateur peut pénétrer. Le regard est pris entre les transparences et les reflets, l'ouïe est également sollicitée lorsque le spectateur entre dans le cylindre qui l'isole du bruit extérieur alors même que la structure est ouverte vers le ciel.

2 GRAHAM, Dan, *Ma position, Écrits sur mes œuvres*, trad. Sylvie Talabardon, éditions Les presses du réel, 1992, p. 124.

3 Doctrine fondée aux États-Unis durant la première moitié du XXème siècle par J. B. Watson, dont le but théorique est la prédiction et le contrôle du comportement.

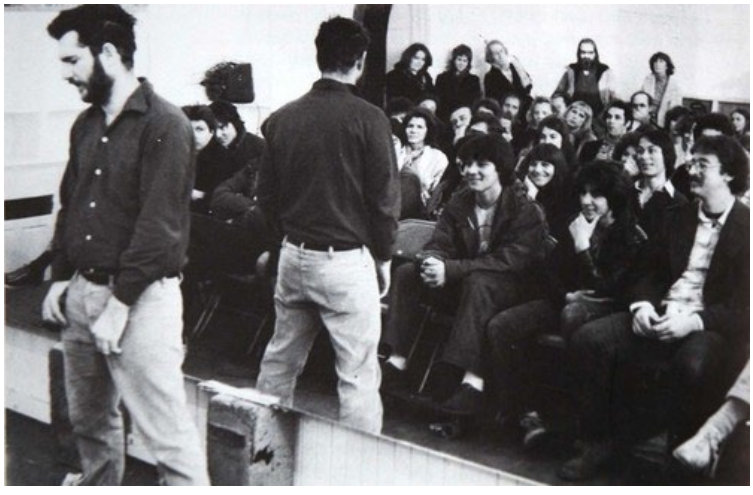
4 DE DUVE, Thierry, « Dan Graham et la critique de l'autonomie artistique », BROUWER, Marianne *et alii*, *Dan Graham, Œuvres 1965-2000*, catalogue de l'exposition, *Dan Graham œuvres 1965-2000*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, janvier-mars 2001, Porto, Éditions Paris-Musées, 2001, p. 49. Le performeur gère un imaginaire, non pas le sien mais celui de l'Autre auquel il s'assujettit : le « moi » se construit et se détruit pour faire place à un autre qui correspondrait aux attentes qu'il croit momentanément déceler dans les réactions du spectateur. Sa finalité est de se réguler à cet imaginaire qu'il croit déceler dans ce public. À propos de la pièce, Graham évoque un parallèle entre la performance et le discours d'un homme politique en campagne qui produit en temps réel une image de soi qui ne peut qu'esquiver la réalité de ce temps : en parlant de ses réalisations passées et surtout de ses promesses futures. Et l'image qu'il projette s'alimente aux attentes de ce public dont il espère remporter le vote. Mais le politicien décrit lui aussi son public en essayant de le rallier à sa cause selon ses centres d'intérêts ciblés.

5 GRAHAM, Dan, *Ma position, Écrits sur mes œuvres*, *op. cit.* , p. 124.

et maintenant que la performance produit dans le lieu et le temps même où elle s'enregistre et s'offre à l'expérience vécue par les spectateurs, dont ils sont la condition. Il y a chez Graham, une production d'espace temps mais pas d'enregistrement[1]. L'identité du performeur est une projection dont le « lieu » est le public et vice versa. Le *maintenant* dans lequel le performeur décrit le public ou lui-même n'est pas celui dans lequel les spectateurs recueillent sa description. Lorsque le performeur décrit le public, il induit sans arrêt chez lui des modifications de comportements dont il s'efforce de rendre compte, fatalement trop tard. La réception du spectateur de sa propre description par le performeur n'est pas le *maintenant* de sa formulation. La sensation qui semblait se maintenir après avoir assisté à *Performer/Audience Sequence* était le fait de n'avoir rien retenu de ce moment faute de repères ou d'invariants spatio-temporels communs au spectateur et au performeur. L'identité du public quant à lui passe aussi par le performeur.

1 Son contemporain Bruce Nauman propose, quant à lui, une structure labyrinthique qui génère un rapport spatio-temporel mis en marche par le spectateur avec un enregistrement direct. Dans l'installation *Video Corridor* (1968-1971), il joue de l'enregistrement et de la rediffusion d'une image en direct ou en différé. Les installations créent une imbrication de temporalités et d'espaces divers. Dans un étroit corridor se situent deux moniteurs vidéos, l'un transmettant en permanence l'image du corridor vide alors même que le second, relié à une caméra située au-dessus de l'entrée du corridor, retranscrit le mouvement vers l'avant du spectateur en prise directe. Ce dernier, à mesure qu'il avance, voit sa propre image, vue de dos, s'éloignant de manière paradoxale alors même qu'il approche le moniteur.

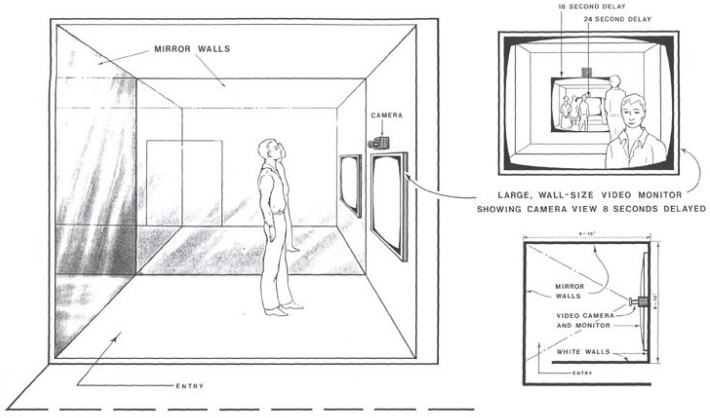
Ci-contre : NAUMAN, Bruce, *Video Corridor*, 1968-1971, plaques de plâtre, deux moniteurs vidéo, une caméra, environ 975 x 50 cm, New York Panza Collection, © 2015 Bruce Nauman/Artists Rights Society, courtesy du Solomon R. Guggenheim Museum, (don de l'artiste en 1992).



Ci-dessus : GRAHAM, Dan, *Performer/Audience Mirror*, 1975, performance filmée, le public se tient assis, devant un large miroir auquel Dan Graham tourne le dos. L'artiste décrit ses gestes puis ceux du public, le dispositif est le même que pour *Performer/Audience Sequence*. Il renouvelle l'opération devant le miroir, dos au public, vidéo 22 minutes, noir et blanc, Collection Centre Georges Pompidou, © De Appel Arts Centre, Amsterdam , courtesy de l'artiste.

Ce dispositif autoréflexif actant en temps réel se trouve également exploité avec la performance *Present Continuous Past(s)* de 1974. La structure, composée de deux miroirs, d'une caméra vidéo et d'un moniteur, met en jeu un système de boucle : « les miroirs sont les reflets du temps présent. La caméra vidéo enregistre ce qui est immédiatement devant elle ainsi que la réflexion complète du mur opposé recouvert de miroirs [...] L'image vue par la caméra apparaît huit secondes plus tard sur l'écran du moniteur»[1]. L'œuvre met en évidence le dispositif de la représentation, elle y intègre le spectateur, qui devient acteur d'un spectacle pris entre le direct et le différé. Le public est convoqué en tant que performeur pour expérimenter la pièce. Cette mécanique de regards renvoie aux systèmes de surveillance et de contrôle de la société contemporaine. Thierry de Duve note que le procédé du reflet de l'écran dans l'écran, dans l'écran réalise à la fois la mise en abyme de l'espace et du temps. Au bout d'un certain temps, l'image de l'écran dans l'écran finit par se confondre avec le grain de l'image vidéo. Le point de vue est pris dans le même flux temporel qui efface le point de fuite[2]. Seul le miroir sur la paroi perpendiculaire reflète selon les termes de Graham « de façon statique le temps présent ».

Present Continuous Past(s), 1974, installation vidéo dans un circuit fermé, 1 caméra noir et blanc, 1 moniteur noir et blanc, 2 miroirs, 1 microprocesseur avec une caméra noir et blanc, dimension 244 x 244 x 366 cm, collection MNAM Centre Pompidou © Marian Goodman, New York, courtesy du Centre Pompidou.



La machine selon Graham peut idéalement fonctionner seule mais nous n'aurions aucun moyen de savoir que cette « régression » dans le temps s'opère réellement. Le spectateur lorsqu'il est présent devient un producteur parmi d'autres micro-événements. Le public est donc convoqué pour faire des gestes aussi insignifiants soient-ils pour les voir ensuite réapparaître au bout de 8 secondes, puis plus petits au bout de 16, et ainsi de suite. « La mesure de l'histoire au sens métrique est donnée par une construction dans lequel un événement doit

1 GRAHAM, Dan, *Ma position, Écrits sur mes œuvres, op. cit.* , p. 121.

2 Le point de fuite, comme celui de la perspective, est imaginaire et correspond à un passé infini. Selon Thierry de Duve, ce dispositif à « emmagasiner » l'histoire à un début, la date de l'œuvre, mais aussi la seconde où le magnétoscope a été mis en route. Et cette « régression » n'est pas d'emblée infinie comme ce serait le cas avec deux miroirs face à face puisqu'au bout de 8 secondes, l'image apparaît dans l'écran et au bout de 16, deux écrans emboîtés forment l'image, trois au bout de 24, etc.

venir se placer pour la rendre visible »[1]. Dan Graham mettant ainsi en place un processus d'enregistrement du passé infini.

Il développe à partir de 1980, une série de *Pavillons*, structures transparentes et réfléchissantes s'apparentant parfois à l'observatoire, cher à Robert Morris. A l'environnement confiné de la galerie, il privilégie l'espace public extérieur. Dan Graham cherche à activer la conscience du spectateur de l'emprise du conditionnement de sa perception par le cadre qu'imposent la culture, l'économie et l'architecture. Cette forme de critique doit se retrouver dans l'expérimentation physique du spectateur dans ses *Pavillons* à mi-chemin entre sculpture et architecture qui tout en laissant place à une libre interprétation, s'apparentent à une forme de jeu qui n'est pas sans rappeler la galerie des glaces de la fête foraine, aux miroirs déformants. *Two Adjacent Pavilions*, (1978-1981) se présentent comme des volumes pénétrables conçus en acier et miroirs transparents pour les parois[2] : « la hutte rustique, le belvédère du XIXème, le pavillon temporaire d'exposition conçu par de Stijl ou quelque autre architecture moderne, c'est tout cela les antécédents de *Two Adjacent Pavilions* »[3]. *Pavillon/Sculpture for Argonne*[4] réalisé en 1981 est composé d'un habitacle parallélépipédique utilisant de subtils jeux de demi-parois en verre transparent et en miroir semi-transparent. C'est une sculpture et un pavillon dans lequel on pénètre et bien qu'on ait le sentiment d'un ajustement à l'échelle humaine, le jeu des reflets fait que l'on ne sait jamais exactement où l'on se situe. Dan Graham précise sur les caractéristiques et l'emploi du verre : « en même temps que le verre révèle, il dissimule. [...] L'utilisation du verre donne une autre illusion qui consiste à croire que ce qui est vu, est vu tel quel. A travers la vitre, on voit les rouages techniques de la société, on voit le mécanisme technique de la structure du bâtiment. [...] La transparence absolue est seulement visuelle ; le verre sépare le visuel du verbal, et isole les étrangers du contenu des processus de prise de décision et des interrelations invisibles, mais réelles qui relient les opérations commerciales et la

Two Adjacent Pavilions, 1978-1981, verre et acier, 2.51 x 1.86 m, situé dans le jardin du musée Kröller Müller Museum, Collection permanente Dan Graham works 1965-2000, © Dan graham / Kröller Müller Museum, courtesy: Kröller Müller Museum.

Pavillon/Sculpture for Argonne, 1981, miroir a deux faces, verre et acier, 2,5 x 5 x 5 m, Collection of Argonne, National Laboratory, Illinois © SCA, courtesy Art Institute of Chicago.

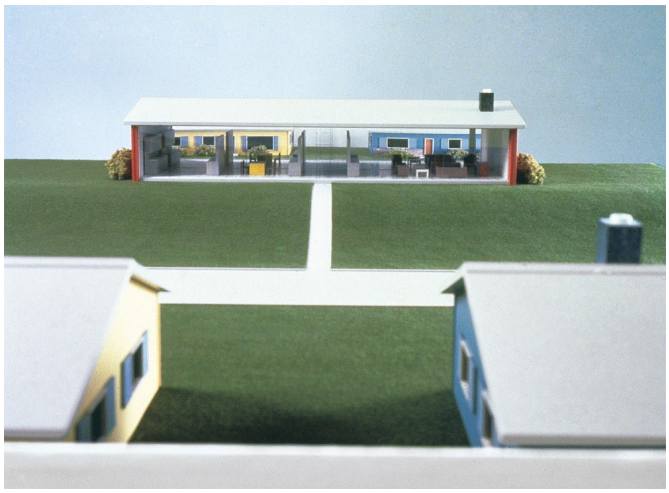
1 DE DUVE, Thierry, « Dan Graham et la critique de l'autonomie artistique », *op. cit.* , p. 51.
2 Chacun mesurant 2,51 par 1,86m, ils furent installés pour la première fois lors de la Documenta 7 de Kassel en 1982.
3 GRAHAM, *Dan, Ma position, Écrits sur mes œuvres, op. cit.* , p. 190.
4 Miroir à deux faces, verre et acier, 2,5 x 5 x 5 m, National Laboratory, Illinois.

Homes for America, 1966-1967, sept éléments de 70 x 100 cm, pages agrandies de la revue *Art Magazine,* © Dan Graham, Courtesy Dan Graham et Marian Goodman Gallery, New York.

société »[1]. Déjà en 1978, avec le projet de maquette standardisée des banlieues américaines, *Alteration to a suburban house*, Dan Graham exploite le verre et le miroir. La façade d'un lotissement de banlieue américaine type est entièrement en verre, réfléchissant à la fois les maisons d'en face tout en exposant la vie qui se déroule à l'intérieur. Le mur du fond est lui tapissé d'un miroir redoublant le spectacle pour les habitants eux-mêmes[2]. « Les miroirs double-face me font penser à ces immeubles de bureaux, tout en verre, que les architectes du Bauhaus sont venus construire aux États-Unis après-guerre. On utilise le verre pour donner une impression de transparence et d'ouverture à ces immeubles qui sont souvent le siège de grandes sociétés. […] Le miroir, c'est aussi un moyen de réintroduire l'image, mais d'une manière tout à fait opposée à la perspective issue de la Renaissance »[3]. Plutôt que de construire comme Graham des objets architecturaux qui dédoublent, fragmentent, refendent le lieu, plutôt que de projeter des constructions faites pour ne pas avoir lieu, Matta-Clark détruit ou déconstruit des lieux existants[4]. Ces artistes ont voulu rétablir la solidarité de l'espace et de l'échelle. Chez Graham, l'espace et l'échelle ne sont plus des données naturelles qui vont de soi. L'échelle prend une importance nouvelle : celle de la maquette conçue pour être regardée à hauteur d'yeux. Quant au lieu, il est à la fois inexistant, projeté dans un futur que l'on espère irréalisable et matérialisé pour un temps dans l'espace institutionnel de la galerie[5].

Dans ces installations, nous avons donc affaire à une expérience d'un temps informatif et performatif. Informatif, par la critique analytique que nous propose Graham et performatif en tant que le spectateur « active » l'œuvre. Celle-ci se déroule en temps réel et c'est cette temporalité directe qui participe de son processus de création. L'expérience de leur propre temporalité se trouve exploitée par des artistes tels On Kawara ou Roman Opalka au cœur de leur œuvre, elle en est le sujet et se développe continuellement de manière programmatique par le vécu de l'artiste.

1 GRAHAM, *Dan, Ma position, Écrits sur mes œuvres, op. cit.* , p. 146.
2 Le projet renoue avec *Homes for America* dont l'objectif était de proposer des photos documentaires, formelles et descriptives, prises sur deux ans, d'un lotissement de banlieue résidentielle à un magazine grand public comme une sorte d'imitation du photoreportage dans un contexte non artistique. L'article a été publié dans *Arts Magasine* (décembre 1966 – janvier 1967).
3 Entretien accordé à Birgit Pelzer, PAGÉ, Suzanne *et alii, Dan Graham*, catalogue de l'exposition, *Dan Graham, op. cit.* , p. 35.
4 En témoigne *Splitting*, (1974) que nous avons déjà évoquée, une maison suburbaine du New Jersey, analogue à celle que Graham prend pour cible, que Matta-Clark va littéralement fendre en son milieu, de haut en bas.
5 Se référer à l'article de Thierry de Duve, « Ex situ », *Les cahiers du Musée National d'Art moderne*, n°27, printemps 1989.



GRAHAM, Dan, *Alteration to a suburban house,* 1978, bois peint, textile, plastique, papier et verre, 27,9 x 109 x 121 cm, Collection Walker Art Center, Minneapolis, © Dan Graham, courtesy: Marian Goodman Gallery, New York.

Ci-contre: MATTA-CLARK, Gordon, *Splitting*, 1974, maison à Englewood, New Jersey, © Gordon Matta-Clark / Artists Rights Society, New York, courtesy de l'artiste.

Ci-dessous : installation de fragments récépérés, dimensions variables, © 2011 Estate of Gordon Matta-Clark / Artists Rights Society (ARS), New York, courtesy San Francisco Museum of Modern Art.

2. Œuvres de vies, explorer sa propre temporalité

L'artiste d'origine japonaise On Kawara propose dans son œuvre un traitement du temps minimaliste et minutieux, frôlant l'ascétisme. Considéré comme un acteur principal de l'art conceptuel, son travail relève d'une grande discipline et exploite par la série, la répétition infinie, sa propre expérience de l'espace-temps. Le 4 janvier 1966, il initie la série des *Date Paintings*[1] et n'a de cesse dans ses différentes manifestations, conduites et suivies depuis lors, de révéler « l'intersection entre le personnel et l'impersonnel et la décision de produire l'art comme une œuvre de vie »[2]. L'unité de temps régit de façon rigoureuse l'ensemble de son œuvre. Le temps y est « compté », peint, dactylographié, télégraphié, collecté et rassemblé. La durée nécessaire à l'accomplissement de ses pièces est fondamentale : quelques instants suffisent à envoyer un télégramme ou une carte, une journée au maximum pour une peinture, plusieurs mois voire des années pour achever les éditions de *One Million Years-Past* et *One Million Years-Future*. L'élaboration minutieuse des *Date Paintings* passe par une succession de phases, d'application mesurée de couches de peinture qui les érigent au-delà du simple statut de document, au champ de la peinture. Son geste pictural implique une totale adéquation entre sa fabrication manuelle et son sujet, la temporalité (une date précise) qui ne doit pas être dépassée par l'achèvement de sa représentation.

Les *Date Paintings* sont monochromes, peints à l'acrylique, de couleur plus ou moins foncée (gris, bleu, rouge, vert, jamais noir). La date, sujet du tableau, est peinte en blanc en son centre, dans la langue du pays où l'artiste se situe quand il exécute le tableau. Chaque peinture doit être achevée le jour même de sa réalisation au risque d'être détruite. L'artiste insiste sur la véracité de l'événement, de la date et du site qui lui correspondent. Une boîte en carton, dont les dimensions concordent avec celles de la peinture est fabriquée par l'artiste pour la recevoir. Il y colle dans le fond une coupure de presse de la date du jour de la réalisation[3]. La répétition du processus de création, quasi-journalier, la présence physique et matérielle du tableau, font justement qualifier Jörg Johnen ces *Date Paintings* de « monuments du temps »[4]. Selon lui, les *Date Paintings*, liés au départ à une expérience personnelle atteignent le public et le culturel dans lequel l'artiste se délimite lui-même. Il exploite d'ailleurs une forme de mesure du temps universellement admise qu'est la date. « Les tableaux d'On Kawara manifestent la relation dialectique, rituelle, entre l'individu et une totalité, idéalement déterminée, le temps. […] Chaque jour, avec une discipline de fer, il crée un objet de culte du temps »[5]. Le temps se présente à la fois comme une abstraction mais aussi comme la source de multiples manifestations matérielles possibles. René Denizot remarque que la peinture est « mise au jour pour ses dates mêmes », elle se conjugue à l'instantanéité du présent, « livrée aux données immédiates de l'écriture du temps, l'inscription de la date et celle de l'acte pictural, en même temps, sur

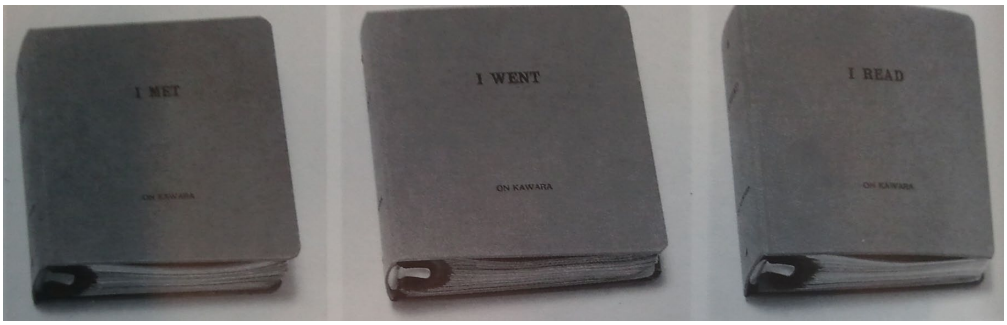
1 Sur ce premier *Date Paintings* figure l'inscription : « Jan. 4, 1966 ». Ses dimensions sont de 20,5 x 25 cm. Par la suite les *Date Paintings* varient jusqu'à 155 x 226 cm. La toile est tendue sur un châssis en bois de 5 cm d'épaisseur, les côtés en sont également peints.
2 Se référer à l'article de Wolfang Max Faust, « Intersecting Parallels », publié dans le catalogue de l'exposition On Kawara à la Daadgalerie à Berlin en 1986.
3 Jusqu'en 1972, le sous-titre du tableau correspond aux titres du journal choisi à cette date. À partir de 1973, le sous-titre matérialise le jour de la semaine de la date de fabrication du tableau.
4 JOHNEN, Jörg, « Monuments du temps », DOUROUX, Xavier, *et alii.*, *On Kawara*, catalogue de l'exposition, *On Kawara*, Le Consortium, Dijon, mars – avril 1985, éditions Le coin du miroir, 1985. L'ouvrage n'est pas paginé.
5 *Ibidem*.

le même plan »[1]. Ce que confirme l'homogénéité de la toile et du système de fabrication de la série, toujours identique. Il ajoute que l'ensemble des données en jeu dans ce processus (format, couleur, date) sont à la fois des paramètres de la peinture et des variables du présent. La peinture « date » le présent, « ce n'est pas un présent peint, mais le présent de la peinture »[2]. Chaque tableau montre ce qu'il est : le produit de sa définition dans la sobriété de sa facture et l'économie de l'acte pictural. Le présent est déposé dans le corps de la peinture, l'accomplissement est porté à sa surface, il n'y a pas de suite, chaque pièce vient « en son temps ». Chaque tableau est le précédent ou le suivant d'une suite logique, sans cesse répétée d'un temps de production de la peinture, daté et consommé dans l'urgence du jour le jour.
La série *To Day* se présente comme un journal, fait de classeurs à anneaux documentant, années après années, l'ensemble de sa production picturale. Depuis 1966, à chaque année correspond un classeur qui contient comme tous les autres un calendrier dans la langue du pays où l'artiste se trouve au 1er janvier du début de l'année concernée, des échantillons de couleurs pour chaque *Date Painting* réalisé, ainsi que des photographies documentant l'environnement de l'artiste et un index mensuel de tous les tableaux[3].
Cette forme d'enregistrement visuel et conceptuel du temps s'accompagne de série de documents ou de classeurs dont les titres et les sujets correspondent à des actes de la vie quotidienne tels *I read* ou *I met*. Avec la série *I read*, commencée le 2 octobre 1966 à New York, il rassemble dans des classeurs des coupures de presse extraites de journaux correspondant

OCT.26.1971
The New York Times
U.N. SEATS PEKING AND EXPELS TAIPEI;
NATIONALISTS WALK OUT BEFORE VOTE;
U.S. DEFEATED ON TWO KEY QUESTIONS
WASHINGTON CALM
U.N. Roll Calls on China

Date Painting, 1971, acrylique sur toile et papier, 20,5 x 26 cm, © 2015, Los Angeles Times, courtesy de Lee Stalsworth / National Gallery.

1 DENIZOT, René, « La peinture, sinon rien », DOUROUX, Xavier, *et alii*, *Whole and parts 1964-1995*, catalogue de l'exposition, *Whole and parts 1964-1995*, Le Nouveau Musée/Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne, novembre 1996 – février 1997, éditions Les Presses du Réel, 1996, p. 467.
2 *Ibidem*, p. 468.
3 A la fin de l'année 1987, il a ainsi exécuté mille sept cent dix *Date Paintings* dans soixante et onze villes situées dans le monde entier.



I met, 1968, *I went,* 1968, *I read*, 1966, classeurs, feuilles, pochettes plastiques, courtesy de l'artiste.

au jour d'une date de fabrication d'un *Date Painting*. Il commence la série *I met* le 10 mai 1968 à Mexico. Il recense les noms des personnes rencontrées au cours d'une journée, la date est inscrite au tampon et chaque page équivaut à une journée, chaque année est également rassemblée dans un classeur. Une feuille séparée indique le lieu où se situe l'artiste lorsqu'il effectue ces rencontres. *I went*, commencée à Mexico également, le 1er juin, présente les mêmes caractéristiques. Il indique sur un plan le tracé de son parcours sur une journée, il figure aussi le nom du lieu qui inaugure une séquence de déplacements. Les pages sont rassemblées par années. La série *I got up* se présente cette fois sous la forme de carte postale dont le verso illustre une vue de l'endroit où se situe l'artiste au moment de l'envoi, et le verso comporte l'inscription *I got up*, la date, l'heure dans la langue du pays, et les adresses respectives de l'envoyeur et du destinataire inscrites au tampon. Il en envoie ainsi deux par jour. La série a pris fin le 1er septembre 1979. Une des premières fut envoyée au commissaire Kasper Könïg qui les expose à la Daad Galerie de Berlin en 1967. La demande de participation de Michel Claura pour l'exposition *18 IV. PARIS 70* fait naître la série de télégrammes *I am still alive*[1].

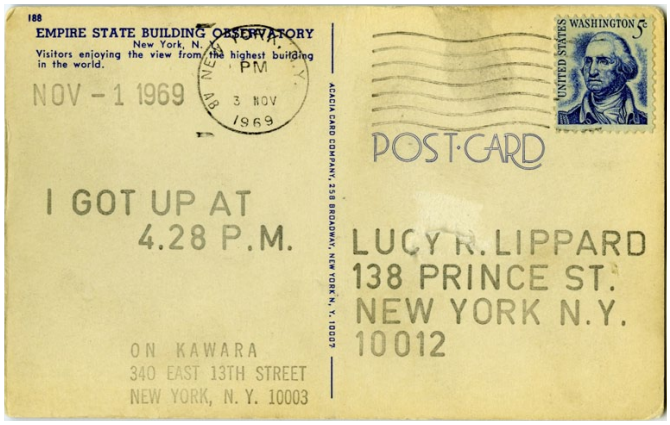
One Million Years-Past[2] et *One Million Year-Future*[3] présentent une organisation interne identique et sont conçus pour se répondre. Sur chacune des pages, l'artiste a dactylographié les dates de cinq cent années, groupées en cinq pavés de cent ans. Chaque volume contient deux cents pages soit cent mille ans. Le compte à rebours commence à 998031 avant J.–C. et s'étend jusqu'en 1969, date du commencement de *One Million Years-Past*[4]. En 1980, il

1 Exposition conçue par Michel Claura et organisée par Seth Siegelaub au 66, rue Mouffetard à Paris au mois d'avril 1970. Chaque artiste est invité à envoyer un premier projet et à réaliser son projet définitif après avoir pris connaissance de celui des dix-sept autres artistes invités. On Kawara répond dans un premier temps par un télégramme sur lequel figure l'inscription : « I am not going to commit suicide – don't worry » le 5 décembre 1969. Le 8 décembre 1969, il renvoie : « I am not going to commit suicide – worry » et enfin le 11 décembre 1969 : « I am going to sleep – forget it ». Finalement sa participation à l'exposition fut des cartes postales *I got up* que l'artiste avait envoyées à Michel Claura. Cet événement est le point de départ de la série des télégrammes *I am still alive* qu'On Kawara adresse par la suite à intervalles réguliers dans le monde entier, à sa correspondance privée, ou comme des signaux de vie en réponse à des interrogations concernant sa pratique. Depuis le mois de janvier 2009, l'artiste tweete quotidiennement «I am still alive #art», en lettres de tailles souvent différentes, comme une méditation sur l'émerveillement d'exister (https://twitter.com/on_kawara). Par un procédé d'automatisation, il réussit à se survivre, et ses tweets continuent régulièrement d'être postés même après le 10 juillet 2014, date à laquelle l'artiste s'est éteint à New York, où il vivait depuis 50 ans, à l'âge de 81 ans.

2 Dix volumes de 30 x 23,5 x 8 cm chacun, réalisés entre 1970 et 1971. Collection Annick et Anton Herbert, Gand.

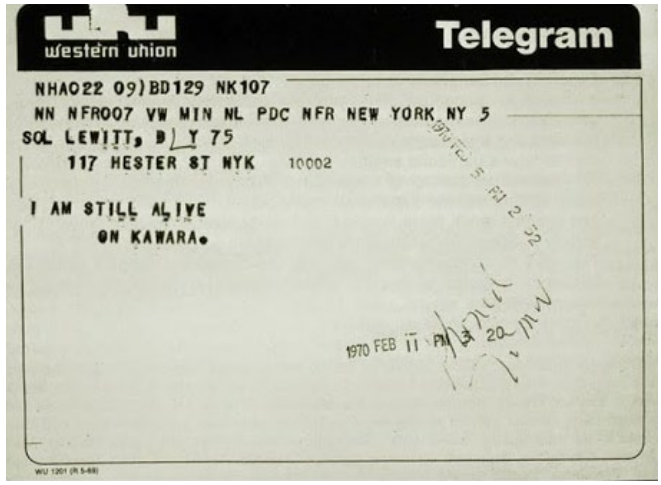
3 Dix volumes de 30 x 23,5 x 8 cm chacun, réalisés en 1980. Collection Walther König, Cologne.

4 L'enregistrement sonore de cette œuvre a commencé en 1999. Deux voix énumèrent le million d'années passées et futures, de façon continue. Les dates paires sont lues par une voix féminine, les dates impaires par une voix masculine. La lecture intégrale de ces deux millions d'années devrait tenir dans environ 4000 CD.



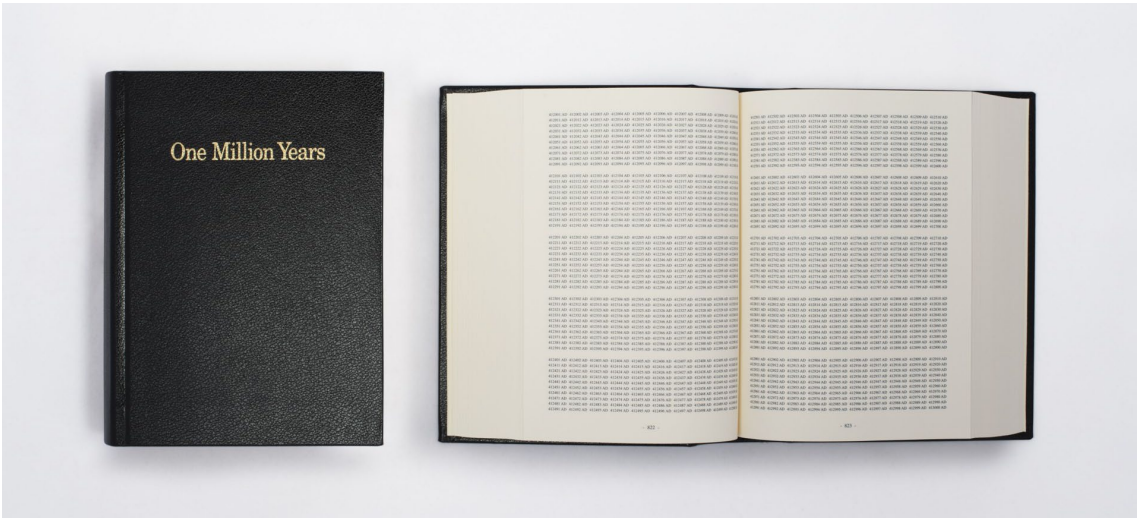
I got up, 1er nouvembre 1969, carte postale, 10.2 x 12.7 cm, New Mexico Museum of Art, Santa Fe; don de Lucy R. Lippard, © New Mexico Museum of Art, Santa Fe.

commence la projection en avant dans le temps. Cinq cents années sont tapées de manière froide et régulière sur chaque page. Selon Shunkichi Baba, On Kawara nous propose une réfléxion sur le temps et « la vie humaine qui fait du temps le temps »[1]. Il y précise que les années où tous les hommes présents sur terre vont mourir y figurent déjà tout comme celle du dernier homme sur terre si l'humanité venait à disparaître d'ici un million d'années. Pour chaque volume préfigure dans les préfaces respectives : « For all those who have lived and died » et « For the last one ». Il s'agit donc d'une représentation du temps qui englobe l'histoire de tous les hommes, qui sont successivement nés et morts au cours de ce million d'années passées. L'artiste a choisi, selon lui, la quantification d'un million d'années car cette mesure correspond à l'acceptation de la venue du premier homme primitif sur terre. Le présent serait le point culminant de cette courbe fatalement descendante, les dix autres volumes de *One Million Year-Future*, recensant le destin funeste qui attend chaque individu. Ces 200 pages du passé et 200 pages du futur constituent une sorte de « livre complet du temps »[2], dans un présent consacré à sa création comme un recueil de toute l'histoire de l'homme. Le choix de la facture, la forme de l'énumération des années, englobe en effet une totalité qui n'exclut aucune différence, sans omission ni déformation, aucune distinction n'est admise entre notoriété et anonymat, mort prématurée et longévité. L'artiste pose ainsi la question du temps : quel est-il ? Y a t'il un éventuel commencement ou une finitude du temps ? La reconnaissance du temps d'On Kawara prend une dimension universelle bien que celui-ci la développe par le biais de sa propre unité spatio-temporelle, il en est le curseur en s'inscrivant dans le cours d'une trajectoire temporelle dont il se fait à la fois le témoin et le scribe minutieux.


western union
Telegram
NHA022 09)BD129 NK107
NN NFR007 VW MIN NL PDC NFR NEW YORK NY 5
SOL LEWITT, B Y 75
117 HESTER ST NYK 10002
I AM STILL ALIVE
ON KAWARA.
1970 FEB 11 PM 3 20

I am still alive, 1970, télégramme envoyé à Sol Lewitt, et tweet du 6 janvier 2015.

1 BABA, Shunkichi, « Le présent en tant que fête du néant », trad. Hiromi Suguiyama, DOUROUX, Xavier, *et alii.*, *On Kawara*, catalogue de l'exposition, *On Kawara*, Le Consortium, Dijon, mars – avril 1985, éditions Le coin du miroir, 1985. L'ouvrage n'est pas paginé.
2 *Ibidem*.



One Million Years-Past, et *One Million Year-Future*, 2 volumes de 4024 pages au total, 14,4 x 10,5 cm chacun, édition limitée à 60 exemplaires numérotés et signés, 500 exemplaires numérotés et 10 épreuves d'artiste, publié en 1999 par les Editions Micheline Szwajcer & Michèle Didier, ©1999 On Kawara et les Editions Micheline Szwajcer & Michèle Didier.

Ce traitement du temps qu'étudie On Kawara me permet d'ouvrir ici une parenthèse sur la conception que propose Tristan Garcia[1] sur la variation des intensités de présence. Le temps revêt pour lui un caractère continu, n'étant pas susceptible « d'intensités variables, mais seulement de découpages extensifs : un temps long ou court, beaucoup ou peu de temps »[2]. C'est alors la présence qui relève de la notion d'intensité et de variabilité. Le passé ne peut être virtuel car de fait, il « a été ». Afin d'en saisir sa présence réelle, il est nécessaire de le comprendre en tant que « variation d'intensité de la présence, de telle sorte que ce qui est passé est bel et bien présent, comme l'est le présent–mais moins »[3]. Le présent est constamment voué à devenir du passé, il se trouve ainsi toujours rejeté de plus en plus loin dans le passé, en s'éloignant significativement de la présence. Il affirme un « ordre du passé » sur lequel la conscience du sujet peut se reposer[4]. Ce passé, constamment renouvelé, il le qualifie de « présent dépassé ». Entendu comme un processus, « le passé est tout ce dont la présence s'amoindrit. Plus ça passe moins c'est présent »[5]. Il prend pour exemple l'enfance, qui pour chaque être ne cesse de devenir moins présente en tendant vers une absence totale mais non absolue puisqu'elle maintient une forme de participation infinitésimale à la présence générale du système terrestre. Il définit le passé comme « minimisation de la présence » et l'avenir comme « maximisation de l'absence », rien ne pouvant être plus absent que l'avenir, dont le présent s'éloigne sans cesse à mesure qu'il est dépassé. L'avenir s'apparente ainsi à l'indétermination et le passé à un « ordre objectif de rangement des intensités de présence » tandis que le présent se maintient constamment changeant et mouvant. Il définit ainsi le temps comme « l'ordre des présences dans l'univers »[6].

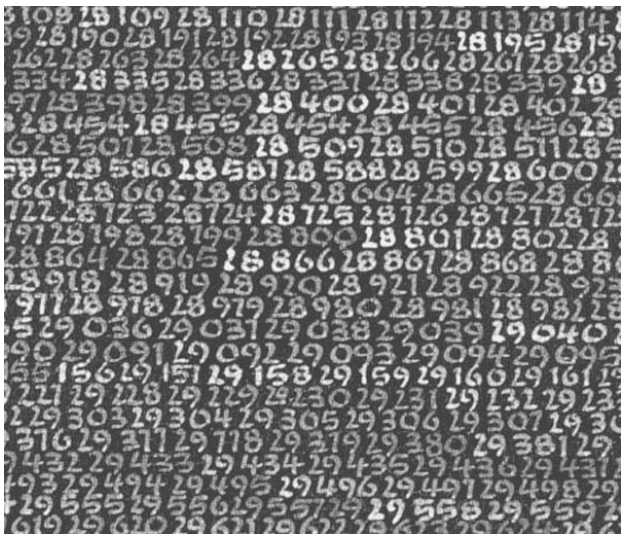
1 Écrivain et philosophe français, né en 1981.
2 GARCIA, Tristan, *Forme et objet, un traité des choses*, Presses Universitaires de France, 2012, p. 193
3 *Ibidem*, p. 194.
4 *Ibidem*, p. 194 : « tout ce qui passe n'est pas également passé, mais passe suivant un ordre, qui fait qu'un certain lieu de l'univers en expansion est plus vieux qu'un autre». Sans ces conditions, « il n'y aurait ni strates géologiques, ni fossiles […] ni histoire de l'univers ».
5 *Ibidem*, p. 195.
6 *Ibid.*, p. 199

C'est cet état de présence de moins en moins forte que l'artiste d'origine polonaise Roman Opalka développe à sa propre échelle. En 1965, il décide de consacrer le restant de sa vie à la réalisation d'un unique projet : dire, peindre et enregistrer son activité de vivre chaque jour et d'inscrire l'écoulement de son existence. Il énumère lui aussi des nombres, qu'il peint, les uns après les autres, de manière serrée, à la limite du visible, comme un décompte vital ou mortel. L'ensemble s'apparente de loin à un monochrome gris, de plus près il active une vibration par l'écriture arithmétique et incompréhensible de ces suites de chiffres. La toile, montée sur châssis est toujours identique : 196 cm de haut, 135 cm de large et le titre reste toujours le même : *Détail*[1]. Les nombres peints s'éclaircissent d'œuvre en œuvre. En contre-point, le même visage toujours, celui de l'artiste, qui vieillit d'autoportrait en autoportrait. Enfin toujours les mêmes pinceaux utilisés depuis 1965 que l'artiste inclut dans la présentation de son œuvre comme le lien entre les différents éléments qu'il propose. Chaque détail revêt son importance dans son travail, tout y est calculé de façon précise : « ma décision de photographier mon visage procède de la nécessité impérieuse de ne rien perdre de la captation du temps. […] Parce que sur mon corps s'enregistrent les changements aussi bien du temps défini par les nombres que je trace sur une toile, […] que du temps au-delà de la numération, celui du sommeil et des autres activités de ma vie, il me fallait en intégrer les marques dans mon programme : le Détail photographique de mon visage, celui que je prends à la fin de chaque journée de travail devant le Détail peint en cours, cliché qui se réfère au dernier nombre peint, est l'instrument adéquat à l'enregistrement de ces modifications physiques »[2].

Chaque jour, il continue avec plus de difficultés à inscrire ces nombres sur la toile. Cela prend presque la tournure d'une performance intime, une façon de conjurer le temps. Chaque seconde doit inlassablement être peinte, cette succession au caractère litanique doit se poursuivre jusqu'à l'épuisement, jusqu'à la fin ultime. Sa voix rentre aussi dans l'espace du travail puisque l'artiste s'enregistre comptant à mesure qu'il peint. Sa présence se situe au cœur du dispositif entre la toile, auquel fait face l'appareil, les deux microphones et les deux parapluies qui égalisent la lumière pour maintenir inlassablement la même composition de l'image. Dans cet espace, Roman Opalka s'unit à la verticalité du tableau alors même qu'il inscrit des lignes d'horizon de chiffres. En 1972, il décide d'ajouter 1% de blanc dans sa peinture, blanchissant ainsi le défilement des chiffres, faisant écho à celui de ses cheveux. A cette permanence rituelle du tracé, s'ajoute l'amoindrissement, la trace peinte est toujours visible mais tend progressivement à la disparition, à l'invisibilité totale. Le peintre suit une logique qui prend pour unité le chiffre : de 1 à l'infini. Opalka peint le temps, chaque toile devient « une parcelle de cette durée » selon François Poisay[3]. Cette durée se retranscrit d'ailleurs sur son visage et l'évolution de ses traits, tandis que la voix, dont on perçoit également au fil du temps les altérations, témoigne de l'acte singulier du peintre. Ce dernier est voué à une inéluctable finitude alors que les chiffres lui survivront. L'œuvre se conçoit au-delà de la mort de l'artiste, elle acquiert ainsi une dimension intemporelle et éternelle, elle défie le temps en le comptant sans s'arrêter. La variation du noir et du blanc impose le rythme dans la perception de sa peinture. Peut-être doit-on voir dans cette énumération de chiffres, celle des juifs disparus dans les camps d'extermination[4]. À mesure qu'il avance en âge, la cadence se ralentit et les chiffres deviennent difficilement déchiffrables, mais l'artiste poursuit sa quête d'infini vers une toile de plus en plus blanche. Son œuvre présente un tout : l'image du peintre, sa voix et la

1 Chaque toile porte ce même titre suivi du premier et du dernier chiffre qui y sont représentés.
2 OPALKA, Roman, *Opalka 1965/1 - ∞, Autoportraits*, éditions Courtes et Longues, 2011, p. 13.
3 POISAY, François, « Roman Opalka, de 1 à ∞ », FRÉCHURET, Maurice, *et alii*, *L'œuvre en programme*, catalogue d'exposition, *L'œuvre en programme*, CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, février – mai 2005, éditions Fage, 2005, p. 61.
4 Roman Opalka et sa famille ont été déporté pendant la Seconde Guerre Mondiale et libérés en 1945.

trace de son geste. Le corps est tout entier donné à ce processus d'énumération du temps qui passe et nous dépasse irrémédiablement, et à sa conscience d'exister dans un éternel combat avec sa propre image. Une constante inexpressivité est retravaillée et maîtrisée à chaque autoportrait dans un immuable cadrage incluant la peinture. Le médium de la photographie en étant profondément lié de manière systématique à sa peinture, accompagne son œuvre en définissant l'espace de son travail et la durée inscrite sur les marques de son visage et crée une narration du temps au fil des images. « La force de cette œuvre se joue dans cette tripartie qui ne peut se lire, se comprendre ou se voir sans l'une ou l'autre des actions ou des éléments proposés par Roman Opalka»[1]. L'artiste nous invite au recueillement, à la contemplation de notre rapport au temps et à la mort en nous confrontant à cette déroutante numérotation.



Détail du *Détail* 3307544-3324387, 1965 - 1982, peinture acrylique sur toile de coton, collection du Centre Pompidou, 196 x 135 cm, © Adagp, Paris, courtesy de l'artiste.

Son œuvre au caractère processuel, fait valoir, selon les termes de Bernard Lamarche-Vadel « l'apparition progressive de l'indiscernable», chaque tableau s'inscrivant au registre du détail, détail qui est « la juste dénomination et la juste fonction dans l'élaboration du concept »[2]. Il précise que l'œuvre de l'artiste atteindra le statut d'œuvre au lendemain de sa mort et que c'est avant tout l'intention qui est à l'origine de son travail, une intention souveraine sur le temps. La décision de la docilité dans la procession, opère une forme de mutation du « Je » souverain au « il y a ». Elle se situe également dans le fait de ne pas choisir le terme, que celui-ci soit immanent à cette procession. Il arrive cependant le 6 août 2011, date de la mort de l'artiste qui a inscrit pour dernier chiffre : 5 607 249[3].

Ces artistes expérimentent le temps, l'enregistrent inlassablement comme une forme de défi qui confirme leur présence dans l'*ici et maintenant*. Dans cette radicalisation d'un système artistique dans lequel l'artiste s'engage à vie, l'assignation y est absolue et implique tout le sujet.

1 POISAY, François, « Roman Opalka, de 1 à ∞ », FRÉCHURET, Maurice, *et alii, L'œuvre en programme, op. cit.* , p. 64.

2 LAMARCHE-VADEL, Bernard, « Roman Opalka – le temps retrouvé », LAMARCHE-VADEL, Bernard, *et alii*, *Opalka 1965/1 - ∞,* éditions La différence, février 1986, p. 10.

3 Ce dernier nombre rappelle l'énumération que propose On Kawara, le décompte de ses jours vécus plutôt que sa date de naissance pour connaître son âge. L'artiste meurt le 10 juillet 2014 à son 29771ème jour.

Photographies accompagnant les *Détails 2075998, 2081397, 2083115, 4368225, 4513817, 4826550, 5135439 et 5341636*. Tirages argentiques noir et blanc , 24x30,50 cm chacun, courtesy de l'artiste.

3. Traces et résurgences du réel, le temps révolu

Pour Alfred North Whitehead[1], la nature est un procès qui se manifeste par le fait que chaque durée arrive et passe et cette transition s'opère aussi bien dans l'espace que dans le temps. Ce procès de la nature, il le nomme également « passage de la nature », et précise que « c'est en vertu de ce passage que la nature poursuit toujours son mouvement»[2]. La mesurabilité du temps dérive selon lui des propriétés des durées : « une durée retient en elle le passage de la nature, […] une épaisseur temporelle »[3]. Elle est offerte de manière immédiate à notre connaissance par la conscience sensible[4]. La continuité de la nature découle de ce qu'il nomme le « concept d'extension » qui renvoie à la relation de la partie et du tout : « la partie est un événement qui est recouvert par l'extension de l'autre événement qu'est le tout »[5]. En discernant les caractères spécifiques d'un événement, nous sommes aussi conscients de sa

1 Scientifique et mathématicien anglais (1861-1947) qui développe dans les années 1930 une philosophie de la nature pour laquelle le monde est toujours en mouvement. Le procès désigne la nature intrinsèquement dynamique qui constitue notre réalité, notre cosmos, et sa temporalité.
2 Se référer au chapitre « Le Temps », retranscription d'une conférence donnée au Trinity College à l'automne 1919. WHITEHEAD, Alfred N., « Le concept de temps », trad. J. Douchement, *Le concept de Nature*, Vrin, 2006, p. 92.
3 *Ibidem*, p. 95.
4 Cette durée a en soi un passé et un futur et « les amplitudes temporelles des durées immédiates de la conscience sensible sont très indéterminées et dépendent du sujet perceptif individuel ». WHITEHEAD, Alfred N., « Le concept de temps », *op. cit.* , p. 112.
5 *Ibidem*, p. 99 : « il y a des durées qui contiennent comme leurs parties deux durées quelconques d'une même famille. Par exemple, une semaine contient comme ses parties deux quelconques de ses jours ». Chaque évènement en recouvre d'autres par son extension, et est lui-même recouvert par l'extension d'autres événements, donc chaque durée est une partie d'autres durées.

portée en tant que « relatum » dans la structure des événements. La nature entière se présente selon lui comme un fait général immédiat et présent, une totalité englobant d'autres événements mutuels, « les relations des autres événements à cette totalité de la nature forment la texture du temps »[1]. Le temps concerne pour lui l'esprit. La conscience sensible et immédiate, en tant que « procé-dure de l'esprit » est une relation de l'esprit à la nature. Bien qu'étroitement liés, le passage de l'esprit et celui de la nature se distinguent. Leur union provient de leur participation conjointe à cette condition ultime de passage qui domine tout être : « l'esprit n'est pas dans le temps et dans l'espace au même sens où les événements de la nature sont dans le temps, […] nous sentons que nos esprits sont ici dans cette pièce et à cet instant. Mais ce n'est pas tout à fait dans le même sens que celui dans lequel les événements de la nature que sont les existences de nos cerveaux ont leurs positions spatiales et temporelles »[2].

Ce mystère du passage créateur de la nature, cette méditation sur le temps, l'artiste britannique Tacita Dean[3] l'exploite, en cherchant à susciter chez le spectateur une conscience aiguë du temps. Depuis les années 90, elle ne cesse de voyager à travers le monde, à la recherche de matériau pour ses œuvres, fascinée par des lieux desquels émane un charme magique qu'elle s'efforce de perdurer en mettant en évidence des choses inhabituelles mais aussi la puissance du temps et de ses cycles, le processus entropique, cher à Robert Smithson, des phénomènes de dégradation et de disparition. Elle fait appel à la photographie, au dessin, à l'écriture et à l'installation mais surtout au film 16 mm pour lequel elle maintient un attachement profond. Sa caméra fixe les procédures du temps parfois au travers de phénomènes physiques naturels[4]. Elle peut aussi partir d'un événement ou d'un récit de voyage, enregistrer des lieux chargés d'histoire. Le temps qu'elle exploite est celui de la durée et de la mémoire, son regard porte une interrogation sur le réel et les productions de l'homme passées, présentes ou futures. Cette temporalité est exploitée pour ses qualités de transformations et d'effacement significatives[5]. Le paysage est prédominant, les éléments naturels tels la mer, les îles, le ciel sont autant de motifs récurrents comme des espaces dans lesquels se maintient continuellement une forme de permanence et de changement incessant, de mutations voire de dégradations des sites ou des personnes filmées. À côté du cinéma, elle n'a de cesse d'écrire, avant le tournage ou après, ces récits font partie intégrante de l'œuvre.

Julia Garimorth remarque que l'artiste use de plans longs et fixes, alliés à une composition structurée d'horizontales et de verticales, « inscrivant l'objet ou la scène dans un dispositif

1 *Ibid*, p. 91.
2 *Ibidem*, p. 109. Whitehead en conclut que l'immédiat pour la conscience se distingue de l'instantané pour la nature.
3 Née en 1965 à Canterbury en Angleterre, vit et travaille à Berlin.
4 En témoigne le film *The Green Ray*, réalisé en 2001. Film couleur de 16 mm, muet, d'une durée de 2 minutes 30, tourné à Morombe, côte ouest de Madagascar. *The Green Ray* cherche à capter l'éventuel rayon vert au moment où le soleil disparaît derrière l'horizon. Ce rayon, particulièrement difficile à voir y est saisi et retranscri fidèlement de manière cyclique puisque le film est présenté en boucle. Le film présente une prise de vue en temps réel qui place le spectateur dans une situation d'attente. Le film est accompagné de deux éditions, toutes deux réalisées en 2001. *The Green Ray*, carte postale signée, numérotée et timbrée à Morombe, tirée à 100 exemplaires et *The Green Ray and Other Suns*, dépliant de cartes postales tiré à 150 exemplaires, réalisé pour le Museu de Arte Contemporânea de Serralves à Porto.
5 Cette fascination n'est pas sans rappeler ce qui a été évoqué plus haut au sujet de Whitehead qui considère le passage de la nature comme force créatrice qui pousse la nature vers l'avant et dont la présence doit être cherchée « à travers le tout, dans le passé reculé aussi bien que dans la plus étroite étendue de la durée présente. Peut-être aussi dans le futur non réalisé ». WHITEHEAD, Alfred N., « Le concept de temps », *op. cit.* , p. 113.

d'intemporalité »[1]. *The Green Ray* est marqué selon elle par une symétrie parfaite entre la ligne d'horizon et la trajectoire du soleil, le plan fixe se prêtant ainsi parfaitement à l'émergence de l'imprévu tout en neutralisant l'objet, il semble « le figer dans une sorte de hors temps »[2]. Ces plans longs et étirés font converger dans la mise en vue de ses films le temps du film et celui de l'expérience du spectateur immobile. L'intrusion de la fiction peut aussi contribuer à renforcer cette sensation d'intemporalité. *Boots*[3], filme un vieil homme dont le titre est éponyme, qui anime une villa déserte par sa présence et ses récits de souvenirs fictifs. Dans *Baobab*[4], la caméra scrute ces arbres ancestraux et majestueux à l'affût des jeux d'ombre et de lumière, dans l'alternance de leurs contrastes, « les choses livrent leur étrangeté sensible, au-delà du sens et du temps qu'elles incarnent »[5]. Mouvements cycliques, mécaniques ou naturels, éléments visuels et sonores rejouables à l'infini (éclatement de vagues dans *Teignmouth Electron*[6], agitation de branches et de feuilles dans *Bubble House*[7], cris incessant des mouettes dans *Disappearance at Sea*[8] ou meuglements des vaches dans *Banewl*[9]) sont autant de phénomènes au caractère épiphanique, d'actions répétées à l'identique de manière perpétuelle que l'artiste observe et retranscrit. Nous sommes dans l'expérimentation du temps, passé, présent immédiat et futur proche, le spectateur y partage « l'expérience de l'artiste, son rapport aux choses, aux êtres filmés et à leur rythmes propres »[10].

En observant *a posteriori* ce qui a été, l'artiste s'attache à la question de l'obsolescence, de la récupération et de la sauvegarde. « Pour moi, l'obsolescence est un état normal. Tout ce qui me fascine ne fonctionne plus à sa propre époque. J'ai remarqué que j'étais souvent attirée par des choses conçues dans la décennie de ma naissance. Je recherche l'anachronisme – les choses autrefois futuristes qui sont maintenant démodées – et je me demande si les objets et les édifices que je cherche ont jamais été heureux à leur propre époque, comme si l'obsolescence avait été conviée à leur conception »[11]. Le film *Kodak*[12] réalisé en 2006 à Châlon-sur-Saône dans l'usine Kodak témoigne de la fin d'une production et par là-même d'une époque. À la question de l'obsolescence s'ajoute celle de l'économie : en filmant cette dernière production

1 GARIMORTH, Julia, « Tacita Dean, un arrêt sur le temps », GARIMORTH, Julia, *et alii, Tacita Dean,* catalogue d'exposition, *Tacita Dean*, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, mai–juin 2003, éditions des musées de la ville de Paris et éditions Steidl, 2003. L'ouvrage n'est pas paginé.

2 *Ibidem*.

3 Trilogie de films couleur 16 mm de 20 minutes chacun en trois langues (anglais, allemand et français) réalisée en 2003 et filmée à la Casa Serralves de Porto.

4 Réalisé en 2002 et tourné sur la côte ouest de Madagascar, film noir et blanc 16 mm de 10 minutes, projeté en boucle. Le film est associé à un ensemble de 6 tirages noir et blanc sur papier baryté de 70 cm par 105 cm.

5 GARIMORTH, Julia, « Tacita Dean, un arrêt sur le temps », GARIMORTH, Julia, *et alii, Tacita Dean,* catalogue d'exposition, *Tacita Dean,* Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, mai–juin 2003, éditions des musées de la ville de Paris et éditions Steidl, 2003.

6 Film couleur 16 mm de 7 minutes, projeté en boucle, réalisé en 2000 et tourné à Cayman Brac.

7 Film couleur 16 mm de 7 minutes, projeté en boucle, réalisé en 1999 et tourné à Cayman Brac

8 Film couleur 16 mm de 14 minutes, projeté en boucle, réalisé en 1996 et tourné à St Abb's Head, Berwickshire.

9 Film couleur 16 mm de 63 minutes, réalisé le 11 août 1999 et tourné pendant l'éclipse totale de soleil à Burnewhall Farm, St Buryan, Cornouailles.

10 GARIMORTH, Julia, « Tacita Dean, un arrêt sur le temps », GARIMORTH, Julia*, et alii, Tacita Dean*, catalogue d'exposition, *Tacita Dean*, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, mai–juin 2003, éditions des musées de la ville de Paris et éditions Steidl, 2003.

11 DEAN, Tacita, *October 100*, printemps 2002, p. 26.

12 Installation cinématographique, film 16 mm, noir et blanc et couleur, sonore, 44 minutes. L'artiste apprenant que l'usine avait cessé de produire des films noir et blanc a décidé d'utiliser ses dernières pellicules pour filmer l'ultime production de l'usine. Le film s'ouvre ainsi sur un plan en noir et blanc avant de passer à la couleur.

du medium en voie d'extinction, le film 16 mm, sur ce même support. L'atmosphère méditative et nostalgique du film enregistre le processus d'une fin en rappelant le lien qui unit pellicule et temporalité (à une certaine longueur du support équivaut une durée précise). On y observe la cadence des machines, la réflexion rythmée des surfaces métalliques, le mouvement de techniciens en blouses blanches. En variant les points de vue larges et rapprochés, des plans fixes nous montrent le roulement de cylindres, le déplacement de la matière transparente du film dans l'espace clôs de l'usine.

L'inexorable passage du temps et son processus d'effacement, elle l'exploite également en relation avec l'œuvre d'autres artistes dont elle cherche à sauvegarder leur univers et leur atmosphère de travail[1]. En 1997, l'artiste voyage aux États-Unis et essaie de retrouver, à Rozel Point, l'œuvre emblématique de Robert Smithson, la *Spiral Jetty* censée être ressurgie des eaux. Elle ne parvient pas à localiser la sculpture enfouie sous les eaux et produit à partir de sa quête une œuvre sonore : *Trying to Find the Spiral Jetty*[2]. Ses œuvres présentent la caractéristique de ne faire qu'un avec leur site, le son correspondant à l'ambiance de la prise de vue. Cet attachement au site reste fidèle à l'œuvre de l'earthworker pour qui la terre est à la fois support et matériau de l'œuvre. Dans un texte qui accompagne la pièce, l'artiste témoigne de son expérience sur les lieux : « c'est devenu un lieu de voyage dans le temps, de préhistoire et de futur, de sédimentation de la pensée, la matière première et la trame du cinéma. […] C'est un peu comme une stimulation et une attirance incroyable à travers le temps ; une réaction personnelle inspirée par la pensée et l'énergie d'un autre et véhiculées par son travail »[3]. L'artiste tisse des liens avec l'écrivain britannique James G. Ballard[4] qui partage aussi une fascination pour l'œuvre de Smithson. De cette relation et de cette correspondance soutenue, va naître le dernier film de l'artiste : *JG*[5], hommage à la fois à l'artiste et à l'écrivain disparu en 2009. « Les deux œuvres ont un cœur analogique, non pas uniquement parce qu'elles ont

1 En témoigne le film *Section Cinema* : film couleur 16 mm réalisé en 2002 de 13 minutes, présenté en boucle et filmé à Düsseldorf dans l'atelier de l'artiste belge Marcel Broodthaers. Elle met en lumière les signes familiers et mystérieux que l'artiste avait peint trente ans plus tôt sur les murs de la section cinéma de son célèbre Musée d'Art Moderne Imaginaire. En redécouvrant cette collection de signes et d'objets, Tacita Dean transforme cette salle en lieu de spectacle. *Still Life* et *Day for Night*, réalisés tous deux en 2009 (films couleur 16 mm tournés à la Via Fondazza de Bologne), interrogent le même lieu : l'atelier du peintre italien Giorgio Morandi rempli d'objets en tous genres liés à son travail. Dans *Day for Night*, elle les filme telle qu'elle les a trouvés dans le studio et pose la question de filmer la mobilité, les changements dus à la dégradation du temps. Avec *Still Life,* elle montre les traces de ces objets que Morandi avait lui-même posés sur une table pour les étudier. Ils révèlent une partie plus mathématique invisible dans le travail de Morandi, des calculs de dispositions et d'agencement des ses objets. *Still life*, alors même que son titre évoque l'immobilité, montre la durée, une période d'un temps de l'objet immobile placé devant la camera.

2 CD audio de 27 minutes, enregistré à Rozel Point, Great Salt Lake, Utah.

3 DEAN, Tacita, « Textes choisis », GARIMORTH, Julia, *et alii, Tacita Dean*, catalogue d'exposition, *Tacita Dean*, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, mai–juin 2003, éditions des musées de la ville de Paris et éditions Steidl, 2003.

4 James Graham Ballard, écrivain anglais de science-fiction, né en 1930 et mort en 2009, connu sous le nom de J. G. Ballard. Tacita Dean tisse des similitudes entre son œuvre *Les Voies du Temps* (1960) et la *Spiral Jetty*. Le personnage principal de la nouvelle de Ballard, construit, dans un inquiétant futur sur lequel plane la menace d'une disparition de l'espèce, un immense mandala dans le désert. Le livre aurait été retrouvé après la mort de Robert Smithson dans sa bibliothèque, ce qui porte à croire que Smithson s'en soit inspiré pour la réalisation de *Spiral Jetty*.

5 Film 35 mm couleur et noir et blanc de 26 minutes, projeté en boucle. Il est présenté à la galerie Marian Goodman en 2014, accompagné d'un ensemble de pièces liées aux paysages du lac salé dont quatorze photographies extraites du film, des peintures sur cartes postales, des images d'objets recouverts de cristaux de sel et une photogravure monumentale *Quatemary*, présentant en dix parties un paysage de roche imaginaire.

été créées ou écrites à une époque où tourner en pellicule était le moyen pour enregistrer et transmettre images et sons mais bien parce que leur forme hélicoïdale est analogue au temps lui-même »[1]. Le film est tourné dans plusieurs sites de l'Utah, présentant des images de paysages des lacs salés. L'artiste utilise les techniques expérimentales de pochoir, consistant à masquer partiellement l'obturateur avec des découpages, puis à projeter d'autres images dans ces vides, superposant ainsi différentes scènes captées dans le désert de l'Utah et brouillant les repères spatio-temporels. Cette technique artisanale n'aurait pas pu être obtenue dans un format numérique. Bien que nulle présence humaine ne se laisse voir dans le film, Tacita Dean y fait résonner différentes trajectoires et expériences de vie, des temporalités d'œuvres qui s'entrecroisent, l'écriture, l'installation, les processus de la nature réunit ici par le médium cinématographique.

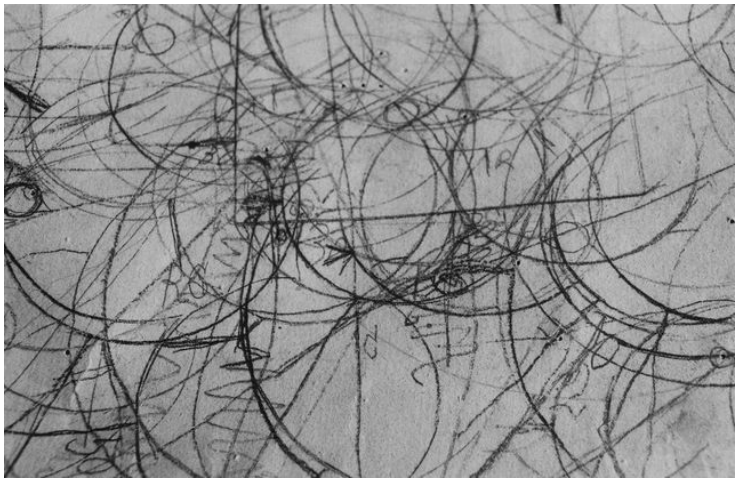
C'est donc cette épaisseur temporelle que Tacita Dean exploite, la durée du temps, ses marques, ses formes de survivances[2], de mobilités et d'immobilités. De manière contemplative parfois presque intemporelle, elle expérimente le temps et l'espace dans sa relation au monde, et filme la finitude inéluctable et le caractère transitoire immanent au cours de toute chose.

1 Tacita Dean citée par HARRIS, Gareth, « Tacita Dean takes on Spiral Jetty – again », *The Artnewspaper*, 31 janvier 2013.

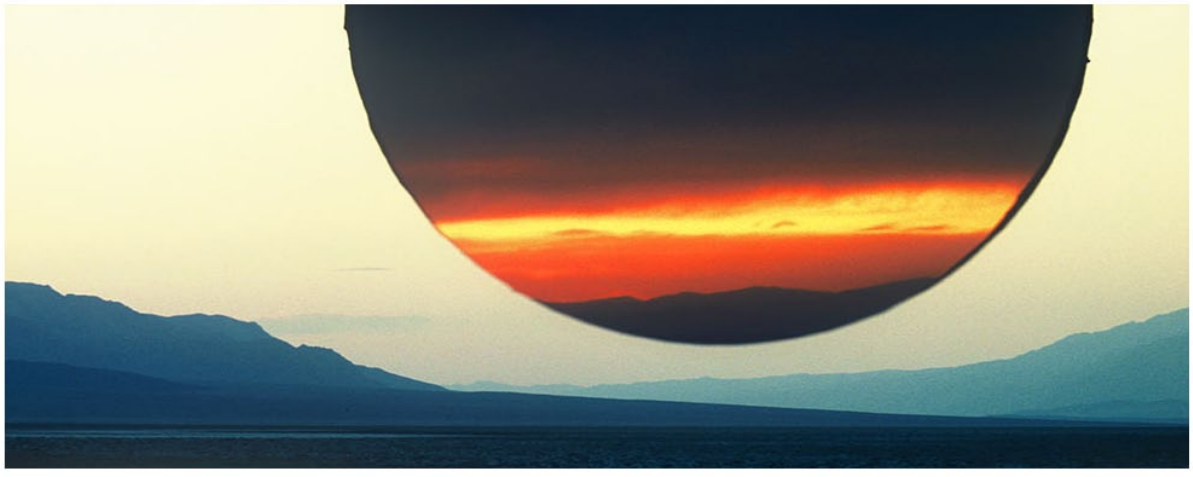
2 Le terme de survivance ne peut être évoqué sans faire appel au théoricien Aby Warburg, historien de l'art allemand (1866-1929) pour qui le temps, loin d'être continu, s'exprime par strates, résurgences, survivances. Il fonde une approche anthropologique de l'art occidental à travers la question de la survivance, *Nachleben*. L'histoire de l'art pose la question de la transmission et donc de la survie. Que reste-t-il d'une image ? Quelles sont ses traces ? Warburg introduit ce qui constitue pour lui, les paradoxes constitutifs de l'image elle-même : sa nature de fantôme et sa capacité de revenance et de hantise. Se référer à la première partie « L'image-fantôme – Survivance des formes et impuretés du temps » de l'ouvrage de DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, éditions de Minuit, 2002.

Image extraite du film *The Green Ray*, 2001, film couleur 16 mm, 2'30 minutes, © Tacita Dean, courtesy Marian Goodman Gallery, Paris/New York et Frith Street Gallery, Londres.

Image extraite de *Baobab*, 2002, film noir et blanc 16mm, 10 minutes, © Frith Street Gallery, courtesy Frith Street Gallery.



Ci-contre : image extraite de *Still Life*, 2009 16mm Black and White, muet, 5 minutes 30, © Tacita Dean , courtesy of Firth Street Gallery, London.
Ci-dessous : image extraite de *JG*, 2013, film couleur et noir et blanc 35mm, 26.5 minutes, © Marian Goodman Gallery, courtesy de l'artiste et de la Frith Street Gallery, London/Marian Goodman Gallery, New York/Paris.



Ci-dessus: image extraite de *Kodak*, 2006, film couleur et noir et blanc 16 mm, 44 minutes, collection de la Tate National Gallery, Londres © Tacita Dean, courtesy Frith Street Gallery, London and Marian Goodman Gallery, New York/Paris.

Images extraites de *Day For Night,* 2009, film couleur 16mm, muet, 10 minutes, © Tacita Dean, courtesy of Firth Street Gallery, London.

Quatemary, 2014, Photogravure en 10 parties, chacune 100 x 129, 5 cm, dimension totale: 239,5 x 709, 5 cm, © Marian Goodman Gallery, courtesy de la Marian Goodman Gallery New York/Paris.

The Tail end of film, 2013, Photographie noir et blanc, dimensions du tirage: 123 x 159 cm, © Marian Goodman Gallery, courtesy de la Marian Goodman Gallery New York/Paris.

Conclusion

Le processus apparaît comme une procédure qui façonne le développement depuis l'intention, la conception de l'œuvre jusqu'à sa finalisation. Dans son champ d'apparition et d'application, le processus se déploie par le biais de la mesure, du module et de la série chez les différents acteurs du minimalisme et de l'art conceptuel avant de se déplacer vers la question de l'espace, du site et de l'échelle avec les artistes du Land Art. Le type d'objet engendré remet en cause la question du contexte de réceptivité de l'œuvre et interroge notre rapport perceptif à l'objet et à l'espace. Au sein de ce dispositif, le corps se maintient comme référent physique expérimentant l'œuvre en se livrant à l'expérience de la durée. Les modes traditionnels de monstration sont bousculés au profit de nouvelles formes d'expositions expérimentales floutant les frontières jusque là établies entre le travail en train de se faire dans l'atelier et l'espace réceptif épuré de la galerie. Comment ces artistes par des processus qui manipulent le matériel, pensent et développent leur vision du réel? La temporalité est intrinsèque au processus, ce mouvement transitoire qu'il opère existe dans le temps, exploité en tant que médium invisible. Processus, situation, et temps coexistent dans une relation entre l'artiste et son expérience du monde qu'il nous livre. La ritualisation systématique du processus ordonnée au temps produit des œuvres établies sur la durée à la portée parfois universelle, qui révèlent une certaine matérialité du monde à un moment donné.

La nature est une surface sensible à toutes sortes d'inscriptions et de marques, certaines se passent sans le besoin de la main de l'homme là où d'autres en portent les traces. Les processus de transformations naturels, la question du cycle, de la circulation et du flux de la matière sont autant de sources d'intérêts que je cherche à développer dans ma pratique. J'observe des matières en transit, telles le liège, prises dans le processus de leur transformation et de leur régénération, dans un constant mouvement lent et étiré, et dans un rapport au temps et à la notion de boucle perpétuelle chère à Tacita Dean. L'action de déplacer un matériau et de l'isoler dans un lieu autre dans la lignée de la dialectique smithsonienne, me pose la question du déploiement et de l'articulation de sa forme dans l'espace. Cette question non encore résolue, se manifeste brillamment dans les installations que propose l'artiste français Pierre Huyghe[1], notamment avec *L'Expédition Scintillante*[2]. Dans un vaste espace au sous-sol entièrement habillé de pin brut, arrosé à intervalles réguliers de pluie, de neige et de bruine trône un imposant bateau de glace sculptée qui fond lentement tandis qu'une bande sonore émet l'œuvre *Radio Music* de John Cage[3]. L'œuvre ne se situe pas comme un compte-rendu d'un voyage qui aurait réellement eu lieu, mais plutôt comme le scénario d'une expédition poétique à venir, une fiction fragmentée et imaginaire. Pierre Huyghe renouvelle le statut de l'œuvre qui devient vivante dans un nouveau rapport perceptif constamment redéfini à mesure que la pièce évolue. Le visiteur, confronté à une perte de repère, est invité à sentir physiquement les modifications climatiques déplacées à l'intérieur de l'espace clôs de la galerie. Il propose ainsi dans ses installations un espace de monstration performatif en conjuguant différentes temporalités, celle de processus naturels directement inclus dans le déploiement temporel de la

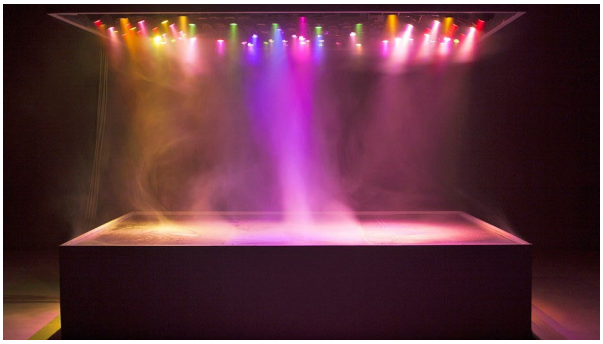
1 Artiste plasticien et vidéaste né en 1962 à Paris.

2 Exposée pour la première fois à la Kunsthaus de Bregenz en 2002. L'œuvre se déploie sur les trois étages de l'exposition.

3 Des ouvertures pratiquées dans le plafond permettaient l'articulation programmée par intermittence de ce système. À l'étage du dessus, entre deux structures, l'une au sol et l'autre suspendue à environ un mètre de distance de la première, s'élèvent des volutes de fumées éclairées par des lumières de couleurs changeantes accompagnées par les *Gymnopédies* d'Erik Satie. Enfin au dernier étage se présente une large plateforme sombre qui n'est autre qu'une patinoire sur laquelle demeurent les traces d'un patineur.

pièce, et celle de l'espace de monstration, lieu de circulation et d'expérimentation directe des visiteurs. Dans sa relation à la matérialité du monde, il nous propose un va-et-vient permanent entre l'art et la vie, un processus de création constamment en mouvement. En pratiquant l'*in situ*, il repousse les limites de l'espace, en constante évolution et au format sans cesse redéfini. Il présente une forme d'aboutissement des questions relevées dans cette présente recherche liées au site, au contexte de réceptivité de l'œuvre, au renouveau des formes de monstration et d'engagement du spectateur, ancré dans la temporalité de l'expérience d'une durée.

Du bateau de glace, de l'installation de Bregenz en 2002, il ne reste que sa trace, un simple tas de glace qui rappelle simplement que ce bateau comme l'expédition ont eu lieu, © et courtesy de l'artiste.



L'Expédition scintillante, 2002, *Acte 2*, *Untitled (Light Box)* Système de fumée et de lumière, son, 200 x 190 x 155 cm, © Pierre Huyghe Centre Pompidou, Galerie sud, 2013, courtesy de l'artiste.
L'Expédition scintillante, 2002, *Acte 3*, *Untitled (Black Ice Stage)*, patinoire de glace noire, patineuse, 30 x 755 x 1007 cm © Pierre Huyghe Centre Pompidou, Galerie sud, 2013, courtesy de l'artiste.

Bibliographie

Catalogues d'expositions:

- BABA, Shunkichi, « Le présent en tant que fête du néant », trad. Hiromi Suguiyama, DOUROUX, Xavier, *et alii., On Kawara*, catalogue de l'exposition, *On Kawara*, Le Consortium, Dijon, mars–avril 1985, éditions Le coin du miroir, 1985.
- DE DUVE, Thierry, « Dan Graham et la critique de l'autonomie artistique », BROUWER, Marianne, *et alii, Dan Graham, Œuvres 1965-2000*, catalogue de l'exposition, *Dan Graham œuvres 1965-2000*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, janvier-mars 2001, Porto, Éditions Paris-Musées, 2001.
- DENIZOT, René, « La peinture, sinon rien », DOUROUX, Xavier, *et alii, Whole and parts 1964-1995*, catalogue de l'exposition, *Whole and parts 1964-1995*, Le Nouveau Musée/Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne, novembre 1996–février 1997, éditions Les Presses du Réel, 1996.
- FRANCBLIN, Catherine, *Entre la géométrie et le geste, œuvres sur papier 1965-1975*, catalogue d'exposition, *Entre la géométrie et le geste, œuvres sur papier 1965-1975,* Galerie Georges-Philippe Vallois, septembre–octobre 90, éditions Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, 1990.
- GARIMORTH, Julia, « Tacita Dean, un arrêt sur le temps », GARIMORTH, Julia, *et alii, Tacita Dean*, catalogue d'exposition, *Tacita Dean*, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, mai–juin 2003, éditions des musées de la ville de Paris et éditions Steidl, 2003.
- JOHNEN, Jörg, « Monuments du temps », DOUROUX, Xavier, *et alii., On Kawara*, catalogue de l'exposition, *On Kawara*, Le Consortium, Dijon, mars–avril 1985, éditions Le coin du miroir, 1985.
- POISAY, François, « Roman Opalka, de 1 à ∞ », FRÉCHURET, Maurice, *et alii, L'œuvre en programme*, catalogue d'exposition, *L'œuvre en programme*, CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, février-mai 2005, éditions Fage, 2005.
- POINSOT, Jean-Marc, « Déni d'exposition », BOUREL, Michel, FROMENT, Jean-Louis, *Art conceptuel I*, catalogue d'exposition, *Art conceptuel I : On Kawara, Joseph Kosuth, Robert Morris, Lawrence Weiner*, CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux, octobre-novembre 1988.
- SZEEMANN, Harald, MÜLLER, Grégoire, *et alii, When attitudes become forms : works, concepts, processes, situations, information*, catalogue d'exposition, *When attitudes become forms : live in your head*, Kunsthalle, Berne, 1969.

Essais

- BOCHNER, Mel, *Spéculations - Écrits 1965-1973*, trad. Thierry Dubois, Musée d'art moderne et contemporain, 2003, Genève.
- BROWN, Julia, « Interview, Julia Brown and Michael Heizer », *Sculpture in Reverse*, Julia Brown ed., 1984, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.
- BRUN, Jean-Paul, *Nature, art contemporain et société : le Land Art comme analyseur social*, vol. 3, L'Harmattan, 2007.
- CLAIR, Jean, *Marcel Duchamp ou le Grand Fictif*, Editions Galilée, 1975.
- DEAN, Tacita, MILLAR, Jérémy, *Lieu*, trad. V. Delezoide, Thames & Hudson, 2005, Londres.
- DE MEREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, éditions Larousse, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, éditions de Minuit, 2002.
- DOMINO, Christophe, *À ciel ouvert, l'art contemporain à l'échelle du paysage*, éditions Scala, 2005.
- ELIAS, Norbert, *Du temps*, trad. Librairie Arthème Fayard, édition Pluriel, 2014.
- FINEBERG, Jonathan, *Art since 1940 : Strategies of being*, Second edition, (1990), Abrams Books, 2000, Prentice Hall.
- GARCIA, Tristan, *Forme et objet, un traité des choses*, Presses Universitaires de France, 2012.
- GRAHAM, Dan, *Ma position, Écrits sur mes œuvres*, trad. Sylvie Talabardon, éditions Les presses du réel, 1992.
- LAMARCHE-VADEL, Bernard, « Roman Opalka – le temps retrouvé », LAMARCHE-VADEL, Bernard, *et alii*, *Opalka 1965/1 - ∞*, éditions La différence, février 1986.
- SMITHSON, Robert, *The Writings of Robert Smithson*, Nancy Holt ed., New York University Press, 1979, New York.

- TIBERGHIEN, Gilles, *Land Art*, Editions Carré, 1993.
- WHITEHEAD, Alfred North, « Le concept de temps », trad. J. Douchement, *Le concept de Nature*, Vrin, 2006.

Monographie

- OPALKA, Roman, *Opalka 1965/1 - ∞, Autoportraits*, éditions Courtes et Longues, 2011.

Revues

- FRANCBLIN, Catherine, « Une image en transit », *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°27, printemps 1989.
- LEWITT, Sol, « Paragraphs on Conceptual Art », *Artforum*, 1967.
- MORRIS, Robert, « Some Notes on the Phenomenology of Making », *Artforum*, avril 1970.
- MORRIS, Robert, « Anti Form », *Artforum*, avril 1968.
- MOLLET-VIEVILLE, Ghislain, « Le jeu de la tautologie dans l'art des années soixante et soixante-dix : Frank Stella, Robert Morris et Claude Rutaut », *« Ce que vous voyez est ce que vous voyez », Tautologie et littéralité dans l'art contemporain*, sous la direction de Leszek Brogowski et Pierre-Henry Frangne, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- POINSOT, Jean-Marc, «L'in situ et la circonstance de sa mise en vue», *Les Cahiers du Musée nationale d'Art moderne*, n° 27, printemps 1989.
- VANEL, Hervé, *et alii*, « Pratique : Mel Bochner », *PRATIQUES, Réflexions sur l'art*, 9, 2000.

Site internet

- CHEVALIER, Pauline, « De l'art processuel : dérivations sémantiques et esthétiques de l'œuvre », *Nouvelle revue d'esthétique,* n °8 , février 2011, *cairn.info*, www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2011-2-page-31.htm, 2014.

Index des œuvres citées

- BOCHNER, Mel, *Actual Size* (*Hand and Face*), 1968, photographies, tirages argentiques, 55×35 cm chacun, © Mel Bochner, courtesy de l'artiste.
- BOCHNER, Mel, *Measurement*: *Shadow* 1969, échelle en aluminium, ruban adhésif sur mur, installation dans le studio de l'artiste, © Mel Bochner, courtesy de l'artiste.
- BOCHNER, Mel, *Measurement: Room,* 1969, ruban adhésif sur mur, les dimensions varient en fonction de l'installation, © Mel Bochner, courtesy de l'artiste.
- BOCHNER, Mel, *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*, 1966, quatre classeurs identiques, 100 copies chacun, courtesy de l'artiste.
- DEAN, Tacita, *The Green Ray*, 2001, film couleur 16 mm, 2'30 minutes, © Tacita Dean, courtesy Marian Goodman Gallery, Paris/New York et Frith Street Gallery, Londres.
- DEAN, Tacita, *Baobab*, 2002, film noir et blanc 16mm, 10 minutes, © Frith Street Gallery, courtesy Frith Street Gallery.
- DEAN, Tacita, *Boots*, trilogie de films couleur 16 mm de 20 minutes chacun en trois langues (anglais, allemand et français) réalisée en 2003 et filmée à la Casa Serralves de Porto, © Frith Street Gallery, courtesy de l'artiste.
- DEAN, Tacita, *Teignmouth Electron,* film couleur 16 mm de 7 minutes, projeté en boucle, réalisé en 2000 et tourné à Cayman Brac, © Tate National Gallery, Londres, courtesy de l'artiste, de la Frith Street Gallery, London et de la Marian Goodman Gallery, New York/Paris.
- DEAN, Tacita, *Bubble House*, film couleur 16 mm de 7 minutes, projeté en boucle, réalisé en 1999 et tourné à Cayman Brac, © Marian Goodman Gallery, courtesy de l'artiste et de la Marian Goodman Gallery, New York/Paris.
- DEAN, Tacita, *Disappearance at Sea,* film couleur 16 mm de 14 minutes, projeté en boucle, réalisé

en 1996 et tourné à St Abb's Head, Berwickshire, © Tacita Dean, courtesy Frith Street Gallery, London et Marian Goodman Gallery, New York/Paris.
- DEAN, Tacita, *Banewl*, film couleur 16 mm de 63 minutes, réalisé le 11 août 1999 et tourné pendant l'éclipse totale de soleil à Burnewhall Farm, St Buryan, Cornouailles, © Tacita Dean, courtesy Frith Street Gallery, London et Marian Goodman Gallery, New York/Paris.
- DEAN, Tacita, *Still Life*, 2009 16mm Black and White, muet, 5 minutes 30, © Tacita Dean , courtesy of Firth Street Gallery, London.
- DEAN, Tacita, *JG*, 2013, film couleur et noir et blanc 35mm, 26.5 minutes, © Marian Goodman Gallery, courtesy de l'artiste et de la Frith Street Gallery, London/Marian Goodman Gallery, New York/Paris.
- DEAN, Tacita, *Kodak*, 2006, film couleur et noir et blanc 16 mm, 44 minutes, collection de la Tate National Gallery, Londres © Tacita Dean, courtesy Frith Street Gallery, London and Marian Goodman Gallery, New York/Paris.
- DEAN, Tacita, *Day For Night,* 2009, film couleur 16mm, muet, 10 minutes, © Tacita Dean, courtesy of Firth Street Gallery, London.
- DEAN, Tacita, *Quatemary*, 2014, Photogravure en 10 parties, chacune 100 x 129, 5 cm, dimension totale: 239,5 x 709, 5 cm, © Marian Goodman Gallery, courtesy de la Marian Goodman Gallery New York/Paris.
- DEAN, Tacita, *The Tail end of film*, 2013, Photographie noir et blanc, dimensions du tirage: 123 x 159 cm, © Marian Goodman Gallery, courtesy de la Marian Goodman Gallery New York/Paris.
- DE MARIA, Walter, *Lightning Fields*, 1977, 4000 mats en acier inoxydable sur une surface de 1,6 km dans le désert du Nouveau Mexique, © John Cliett, courtesy Dia Art Foundation, New York.
- DUCHAMP, Marcel, *La boîte-en-valise*, 1936, boîte en carton recouverte de cuir rouge contenant des répliques miniatures d'œuvres,
69 photos, fac-similés ou reproductions de tableaux, collées sur chemise noire. 40,7 x 38,1 x 10,2 cm, collection Centre Pompidou, © Succession Marcel Duchamp/Adagp, Paris, courtesy du Centre Pompidou.
- DUCHAMP, Marcel, *Peigne*, 1916, peigne en acier, 3,2 x 16,5 cm, collection Louise et Walter Arensberg, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art. © Marcel Duchamp, Courtesy de l'artiste.
- GRAHAM, Dan, *Rooftop Urban Park, Project Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube,* 1981-1991, verre et acier, 11 x 11 x 2,6 m, ©1995-2014 Dia Art Foundation, courtesy de l'artiste.
- GRAHAM, Dan, *Performer/Audience Mirror*, 1975, performance filmée, vidéo 22 minutes, noir et blanc, Collection Centre Georges Pompidou, © De Appel Arts Centre, Amsterdam , courtesy de l'artiste.
- GRAHAM, Dan, *Present Continuous Past(s)*, 1974, installation vidéo dans un circuit fermé, 1 caméra noir et blanc, 1 moniteur noir et blanc, 2 miroirs, 1 microprocesseur avec une caméra noir et blanc, dimension 244 x 244 x 366 cm, collection MNAM Centre Pompidou © Marian Goodman, New York, courtesy du Centre Pompidou.
- GRAHAM, Dan, *Two Adjacent Pavilions*, 1978-1981, verre et acier, 2.51 x 1.86 m, situé dans le jardin du musée Kröller Müller Museum, Collection permanente Dan Graham works 1965-2000, © Dan graham / Kröller Müller Museum, courtesy: Kröller Müller Museum.
- GRAHAM, Dan, *Pavillon/Sculpture for Argonne*, 1981, miroir a deux faces, verre et acier, 2,5 x 5 x 5 m, Collection of Argonne, National Laboratory, Illinois © SCA, courtesy Art Institute of Chicago.
- GRAHAM, Dan, *Homes for America,* 1966-1967, sept éléments de 70 x 100 cm, pages agrandies de la revue *Art Magazine,* © Dan Graham, Courtesy Dan Graham et Marian Goodman Gallery, New York.
- GRAHAM, Dan, *Alteration to a suburban house,* 1978, bois peint, textile, plastique, papier et verre, 27,9 x 109 x 121 cm, Collection Walker Art Center, Minneapolis, © Dan Graham, courtesy: Marian Goodman Gallery, New York.
- HAACKE, Hans, *Grass grows*, 1969, terre et herbe, dimensions variables, collection Frac Nord Pas de Calais, © Adagp, Paris, courtesy Frac Nord Pas de Calais.
- HAACKE, Hans, *MOMA Poll*, 1970, deux urnes en plexiglas, Museum of Modern Art, New York, USA, © Museum of Modern Art, courtesy de l'artiste.
- HAACKE, Hans, *Sky Line,* 1967, ballons gonflés à l'hélium et cordon, Central Park à New York, ©Howard Wise Gallery, courtesy MIT Museum, Massachusetts, États-Unis.
- HEIZER, Michael, *Complex I/City,* réalisé entre 1972 et 1974, terre, roche et béton, 2 km sur 400 m,

Garden Valley, Nevada, États-Unis, collection Lannan Foundation et Dia Art Foundation, © Michael Heizer, courtesy de l'artiste.
- HEIZER, Michael, *Double Negative, 1969, grès et rhyolite,* 15 m x 9 m x 457 m, situé dans le Mormon Mesa, Nevada, collection et courtesy du Musée d'Art Contemporain de Los Angeles.
- HEIZER, Michael, *Five Conic Displacements, 1969,* 136 tonnes de terre déplacées sur le fond plat d'un lac asséché, 243 x 4,5 x 1,3 m, cinq trous dans le sol du Coyote Dry Lake, Mojave Desert, Californie © Michael Heizer, courtesy de l'artiste.
- HESSE, Eva, *Right After*, 1969, fils de fibre de verre, approximativement 152 x 548 x 121 cm, Milwaukee Art Museum, Wisconsin, États-Unis, © P. Richard Eells, courtesy Hauser & Wirth.
- HUYGHE, Pierre, *L'Expédition scintillante*, 2002, *Acte 2*, *Untitled (Light Box)*
Système de fumée et de lumière, son, 200 x 190 x 155 cm, © Pierre Huyghe Centre Pompidou, Galerie sud, 2013, courtesy de l'artiste.
- HUYGHE, Pierre, *L'Expédition scintillante*, 2002, *Acte 3*, *Untitled (Black Ice Stage)*, patinoire de glace noire, patineuse, 30 x 755 x 1007 cm © Pierre Huyghe Centre Pompidou, Galerie sud, 2013, courtesy de l'artiste.
- LEWITT, Sol, *Variations of incomplete open cubes*, 1974, dessin sur papier, Lewitt collection, courtesy de Sofia Lewitt.
- LEWITT, Sol, *Modular Structure,* 1972, bois peint blanc, 61 x 61 x 97.8 cm 24 x 24 x 38½,© Saatchi Gallery, courtesy de l'artiste.
- LEWITT, Sol, *Wall Drawing #414*, série de dessins IV au lavis d'encre de Chine (24 dessins), lavis d'encre de Chine, LeWitt Collection, Chester, Connecticut, © Centre Pompidou-Metz.
- MATTA-CLARK, Gordon, *Incendiary Wafer, 1970,* mélange de matériaux organiques, dimensions variables, 112 Green Street collection, © White Columns, courtesy de David Zwirner.
- MATTA-CLARK, Gordon, *Splitting*, 1974, maison à Englewood, New Jersey, © Gordon Matta-Clark / Artists Rights Society, New York, courtesy de l'artiste.
- MORRIS, Robert, *Card File*, 1962, tiroir de fichier métallique, monté sur planche de bois, fiches cartonnées, 68,5 x 27 x 4 cm, © Adagp, Paris, courtesy de l'artiste.
- MORRIS, Robert, *Box with the Sound of its Own Making,* 1961, bois, bande magnétique, haut-parleurs, 24,8 x 24,8 x 24,8 cm, © Seattle Art Museum, courtesy de l'artiste.
- MORRIS, Robert, *Untitled (L-Beams)*, 1965, acier inoxydable, 244x244x60 cm, courtesy de l'artiste.
- MORRIS, Robert, *Wall Hanging*, 1969-1970, feutre découpé, 250 x 372 x 30 cm, collection de centre Pompidou,© Adagp, Paris, courtesy de l'artiste.
- MORRIS, Robert, *Mirrored Cubes*, 1965, miroirs sur bois, 53,3 x 53,3 x 53,3 cm, © Sprüth Magers Berlin London, courtesy de l'artiste.
- MORRIS, Robert, *Observatory*, 1970, terre, acier, granit, bois, eau, herbe, 91,44 cm de diamètre situé à Velsen, Pays-Bas, The Flevo Landscape collection, © Stedelijk Museum, courtesy de l'artiste.
- NAUMAN, Bruce, *Video Corridor*, 1968-1971, plaques de plâtre, deux moniteurs vidéo, une caméra, environ 975 x 50 cm, New York Panza Collection, © 2015 Bruce Nauman/Artists Rights Society, courtesy du Solomon R. Guggenheim Museum, (don de l'artiste en 1992).
- ON KAWARA, *Date Painting*, 1971, acrylique sur toile et papier, 20,5 x 26 cm, © 2015, Los Angeles Times, courtesy de Lee Stalsworth / National Gallery.
- ON KAWARA, *I met,* 1968, *I went,* 1968, *I read*, 1966, classeurs, feuilles, pochettes plastiques, courtesy de l'artiste.
- ON KAWARA, *I got up*, 1er nouvembre 1969, carte postale, 10.2 x 12.7 cm, New Mexico Museum of Art, Santa Fe; don de Lucy R. Lippard, © New Mexico Museum of Art, Santa Fe.
- ON KAWARA, *One Million Years-Past*, et *One Million Year-Future*, 2 volumes de 4024 pages au total, 14,4 x 10,5 cm chacun, édition limitée à 60 exemplaires numérotés et signés, 500 exemplaires numérotés et 10 épreuves d'artiste, publié en 1999 par les Editions Micheline Szwajcer & Michèle Didier, ©1999 On Kawara et les Editions Micheline Szwajcer & Michèle Didier.
- OPALKA, Roman, *Détail* 3307544-3324387, 1965-1982, peinture acrylique sur toile de coton, collection du Centre Pompidou, 196 x 135 cm, © Adagp, Paris, courtesy de l'artiste.
- OPALKA, Roman, photographies accompagnant les *Détails 2075998, 2081397, 2083115, 4368225, 4513817, 4826550, 5135439 et 5341636*, tirages argentiques noir et blanc , 24x30,50 cm chacun, courtesy de l'artiste.
- SEKINE, Nobuo, *Phase—Mother Earth*, 1968, terre, ciment, cylindre: 220 x 270 cm de diamètre,

trou: 220 x 270 cm de diamètre, vue de l'installation au parc Suma Rikyū à Kobe, Japon, courtesy de l'artiste.
- SERRA, Richard, *Hand Catching Lead*, 1968, film muet noir et blanc 16mm, 3 min 30,© 2010 Richard Serra/Artists Rights Society, courtesy de Museum of Modern Art New York.
- SMITHSON, Robert, *Spiral Jetty,* 1970, roche basaltique noire et eau rougeâtre, 4,6 m x 460 m, Salt Lake City, Utah, courtesy de la Dia Art Foundation de New York.
- SMITHSON, Robert, *Partially Buried Woodshed*, 1970, un abri en bois et terre, dans le Kent State University, à l'emplacement du Main Campus dans, Ohio, courtesy de l'artiste.
- SMITHSON, Robert, *Broken Circle/Spirall Hill,* 1971, situés à Emmen, aux Pays-Bas dans une carrière de sable désaffectée et remplie d'eau, environ 40 m de diamètre pour et *Broken Circle* et 23 m de diamètre pour le monticule de *Spirall Hill*, courtesy de l'artiste.
- STELLA, Frank, *Mas o Menos*, 1964, poudre métallique dans émulsion acrylique sur toile, 300 x 418 cm, collection du Centre Pompidou, © Adagp, Paris, courtesy du Centre Pompidou.

© Iris Aleluia.

Achevé d'imprimer en janvier 2015
Remerciements
Anne-Clarisse Aleluia, Suzanne Crépin, Marie-Douce Hardy et Fabien Vallos.

Image de couverture: Détail du *Détail* 3307544-3324387, 1965-1982, © Adagp, Paris, courtesy de l'artiste.